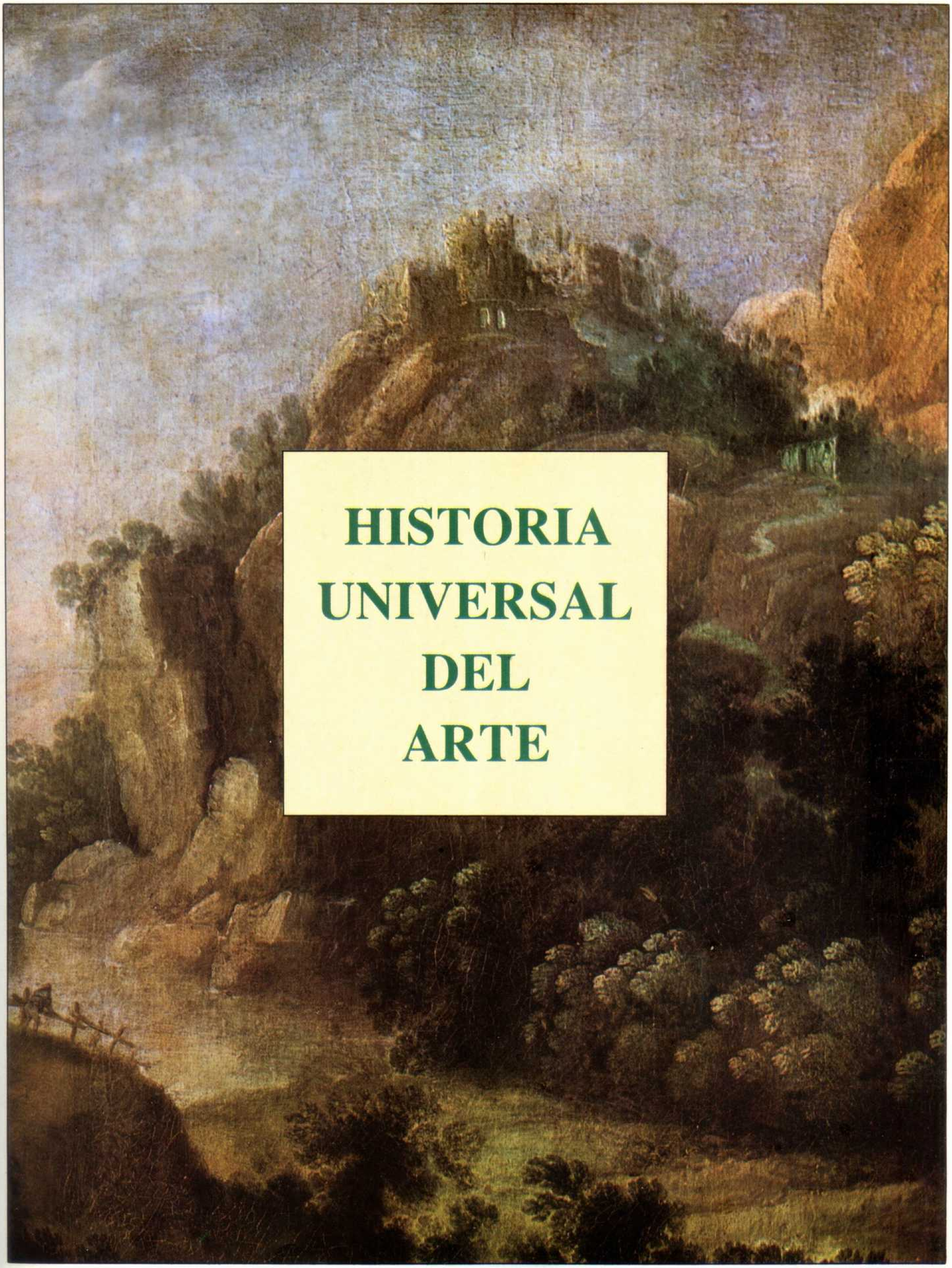
HISTORIA UNIVERSAL DEL ARTE

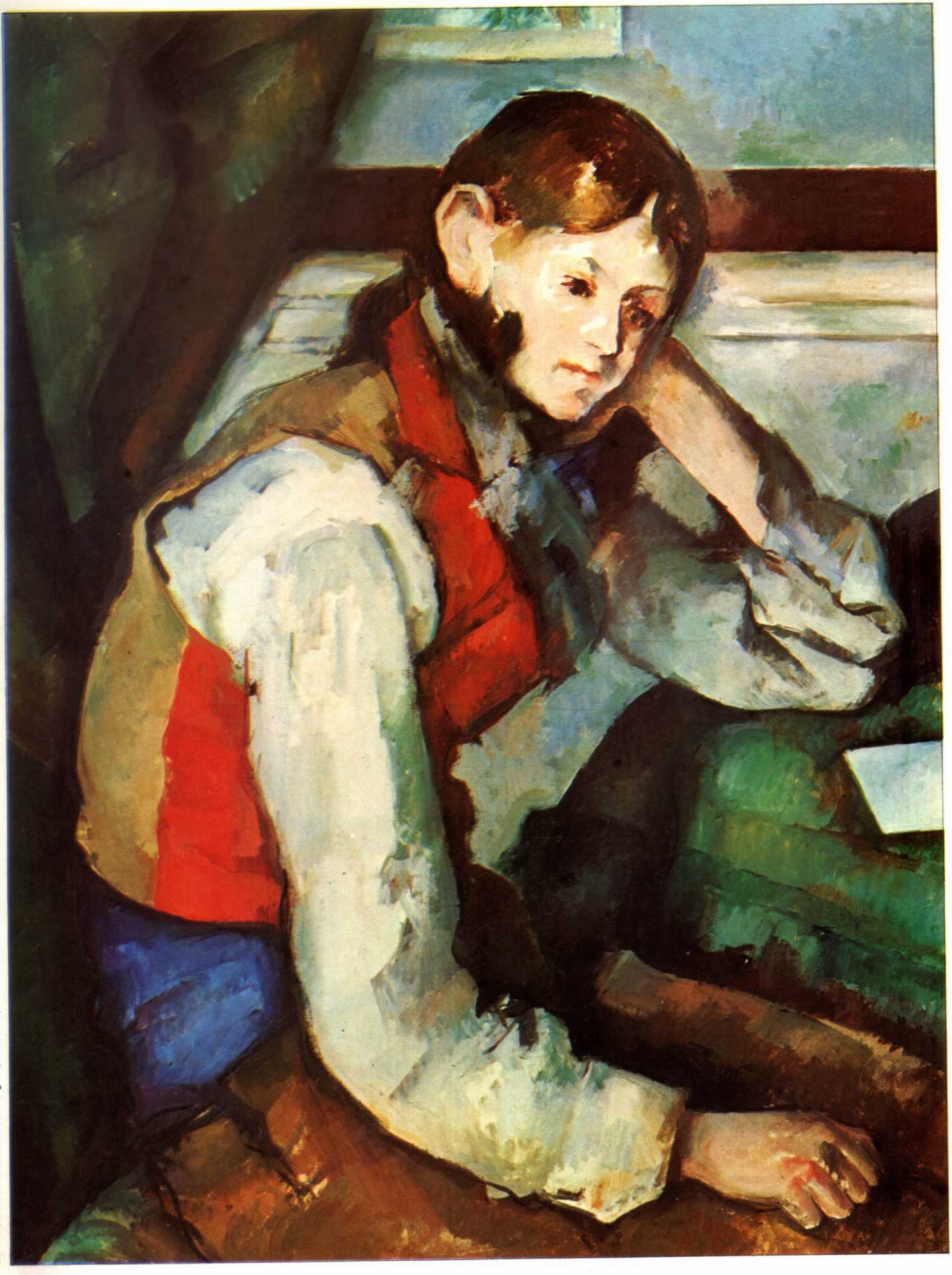




HISTORIA UNIVERSAL DEL ARTE



Paisaje (Murillo). Museo del Prado, Madrid.



El muchacho del chaleco rojo (Cézanne). Colección Bührle, Zurich.

HISTORIA UNIVERSAL DEL ARTE

Volumen 8

sarpe



Distribución de bienes y muerte de Ananías (Masaccio). Iglesia del Carmine, Florencia.

Esta obra es una realización de la División Grandes Obras de SARPE

Redacción

Coordinan la obra:
Juan San Miguel, Fernando Olmeda y Carmen Martínez-Ortiz Rey.
Diseño:
Anita Sand.
Maquetación:
Belén Cela.
Documentación:
Lucía Sánchez, Archivos Gráficos de SARPE.

En portada:
Retrato de joven con gorro rojo (Carpaccio). Museo Correr, Venecia

Edita

SARPE (Sociedad Anónima de Revistas, Periódicos y Ediciones), Pedro Teixeira, 8. Madrid-20.

Printed in Spain - Impreso en España
Imprime: Alvi, Industrias Gráficas, S. A. - Manuel Luna, 13 - Madrid-20
ISBN: 84-7291-596-4 (tomo VIII). ISBN: 84-7291-588-3 (obra completa). D. L.: M. 965-1984



Jessica (Turner). Petworth House, Sussex.

CONTENIDO

El Volumen VIII de la Historia Universal del Arte analiza los distintos géneros pictóricos, las interrelaciones en el mundo del arte y las técnicas y materiales de que los creadores se sirven para llevar a cabo su labor.

Estudios Comparativos:

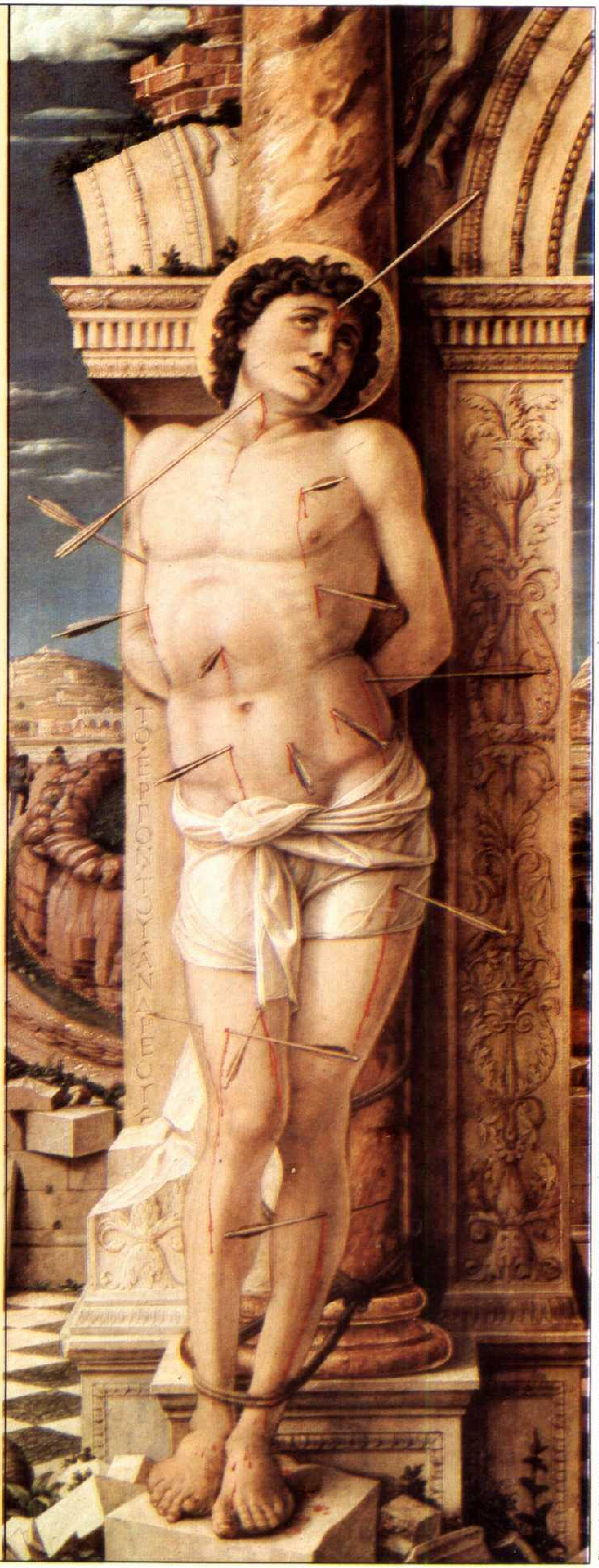
Los géneros
Pintura histórica
El retrato
La pintura de género
La pintura de paisajes
Los bodegones
La pintura de animales y deportes
El desnudo
La historieta y la caricatura
Los géneros en el arte moderno
El dibujo
El papel de la escultura
La influencia del arte exótico y primitivo

Estudios Especiales:

Orígenes y fuentes del arte
La crítica del arte a través de los siglos
La historia de la Historia del Arte
La pintura y la percepción visual
El arte y la fotografía
El artista y los libros
El artista y la escena
El artista y el cine
La dificultad del arte moderno

Los medios del artista: técnicas y materiales:

La estructura del cuadro
Las técnicas de la pintura de caballete
La pintura
El mosaico
El dibujo
La acuarela y la aguada
La impresión
Conservación y restauración
La escultura



San Sebastián, det. (Mantegna). Kunsthistorisches Museum, Viena.



ESTUDIOS COMPARATIVOS



La Anunciación, det. (Zurbarán). Colección Particular, Madrid.

LOS GÉNEROS

Tendemos a valorar las obras de arte por sus cualidades formales más que por su significado. Museos y galerías fomentan esta tendencia anulando nuestro sentido inicial de que hay una relación entre el contenido temático del arte y sus funciones. En ello les han apoyado los artistas y los críticos formalistas del siglo XX. Por último, ese «museo sin paredes» que son las reproducciones impresas, al robarnos el contexto de las obras de arte y también su escala relativa, estimula una apreciación puramente estética del arte figurativo y mina nuestra capacidad de interpretar su sentido e importancia.
Sin embargo, los géneros artísticos no son sólo un modo de clasificar las obras por su tema. A lo largo de la historia del arte han sido la matriz misma de la creación artística, que ha afectado a la técnica, al formato, a las dimensiones, al estilo y a la capacidad de comunicación y expresión de las obras de arte.
Las ideas occidentales sobre el tema de los géneros artísticos se remontan a antiguos textos griegos y romanos de crítica literaria y retórica, así como a historias de las artes visuales. Las primeras son muy normativas, y las últimas, descriptivas. Varios autores —Platón (428-347 a. de C.), Aristóteles (384-322 a. de C.), Horacio (65-8 a. de C.) y Longino (escritor anónimo del siglo I d. de C.)— coincidieron en afirmar que el arte es siempre una *mimesis,* una personificación o representación. Su mérito está en el valor didáctico de lo representado y en la destreza de la representación.
Otros escritores de la antigüedad también aceptaron la *mimesis* como esencia del arte visual. Es de destacar el hecho de que no establecieron diferencias de valor entre el retrato imaginario y el real, ni entre arte iconográfico y narrativo. Incluso otorgaron a artistas menores «la altura de la gloria» por su habilidad mimética para pintar personajes cómicos, seres no humanos u objetos. Plinio el Viejo (23-79 d. de C.) ensalzó la estatua de bronce de un sabueso que lamía sus heridas y destacó especialistas en la pintura de «barberías y zapaterías, bestias, viandas y cosas similares», así como de vistas arquitectónicas, paisajes decorativos, cacerías campestres y flores. El teórico de la arquitectura Vitruvio (segunda parte del siglo I a. de C.) describió la decoración de comedores con imágenes de manjares, y de otras salas y corredores con «escenas de estilo trágico, cómico o satírico» y con paisajes y escenas mitológicas.
Leon Battista Alberti (1404-72), apoyándose en los éxitos del realismo humanista del Renacimiento florentino y en su dominio de los escritores latinos, compuso lo que muy acertadamente se ha dado en llamar el primer tratado moderno de arte: *De Pictura* (1435), en el que Alberti aplicó, por primera vez, a la pintura el aparato conceptual de la teoría poética y retórica clásicas. Sus fines eran tres: dar publicidad al arte florentino, ayudar a otros artistas a emular su capacidad mimética y sus logros expresivos y elevar al pintor y al escultor de la condición de artesano a la de artista liberal, colocándolos a la altura de los poetas clásicos en materia de conocimientos, imaginación creadora e influencia moral. Con este fin afirmaba Alberti: «La labor más importante del pintor es la *istoria.» Istoria* o *storia* era la palabra italiana que designaba las imágenes narrativas, tales como la ilustración de escenas de los Evangelios o las Vidas de los Santos. Su voluntad de identificación de la *istoria* con la tragedia y la épica, y



Baile de campesinos, de Pieter Brueghel el Viejo; óleo sobre tablero; 114 × 16[illegible] cm.; 1567. Kunsthistoriches Museum, Viena. A Brueghel el Viejo (1525-69) se le atribuye la iniciación de las pinturas cómicas y moralizantes de fiestas y trabajo de los labriegos flamencos. Estos cuadros fueron muy apreciados p[or] los coleccionistas aristocráticos y los artistas posteriores tanto por su perfección pictóric[a] como por su aparente verdad e[n] el retrato de la vida rústica. A diferencia de la pintura histórica, [el] artista los creó co[n] la idea de que se exhibieran en colecciones privad[as]



La expulsión de Heliodoro del Templo, de Rafael, fresco; anchura de base: 75 cm.; 1512; Stanza d'Eliodoro, El Vaticano, Roma. He aquí un ejemplo de la pintura histórica *(istoria)* del Alto Renacimiento italiano: el general sirio Heliodoro es expulsado del templo de Jerusalén por ángeles sin alas (en primer plano, a la derecha) en respuesta a la oración del Sumo Sacerdote (al fondo, en el centro). El mensaje que quiere transmitir esta dramática escena narrativa de grandes dimensiones es el derecho del Papado al poder secular.

su conciencia de las relaciones con otras categorías de pintura aparecen aún más claras en sus *Diez Libros sobre la Arquitectura:*
«Tanto la Pintura como la Poesía pueden ser de muchas clases. La que retrata los grandes hechos de los grandes hombres dignos de recordarse difiere de la que describe las costumbres de los ciudadanos particulares, de la que pinta la vida de los campesinos. La primera, que tiene un carácter majestuoso, debe reservarse para edificios públicos y



Retrato de Andrea Odoni, de Lorenzo Lotto; óleo sobre lienzo; 101 × 114 cm.; 1527; Hampton Court Palace, Londres. Lotto (1480-1556) fue un pintor veneciano que trabajó en diversos centros del norte de Italia. Combinó la descripción exterior con la sensibilidad emotiva y el uso dramático de la luz y del gesto. Las tradiciones retratistas del norte de Italia se vieron muy influidas por los progresos de los Países Bajos en la pintura al óleo, que hacían posible la representación precisa de la textura; sin embargo, el manejo impetuoso de la pintura ponen de manifiesto la herencia veneciana de Lotto.

residencias de los grandes, mientras que esta última resultará adecuada para jardines... Nuestra mente se complace sobremanera en la visión de pinturas que representan la deliciosa campiña, los puertos, escenas de pesca, de caza, de natación, los juegos de los zagales, las flores y las plantas.»
Dado que Alberti tiende a considerar a la pintura en aspecto mural, relaciona naturalmente el contenido temático con sus funciones arquitectónicas. La invención de la pintura al óleo y la «explosión» del coleccionismo del arte que se dio durante el siglo XVI rompió este vínculo entre la pintura, sus efectos y su situación. Aunque las *istoriae* mantienen sus dimensiones monumentales y su función didáctica sin perder nunca por completo su asociación con los edificios públicos y las residencias de los grandes, rápidamente empezaron a medrar otras categorías de pintura más comerciales y manejables. El coleccionista italiano culto, estimulado y gobernado su apetito por el arte, por la lectura de los Clásicos, dejó de depender de los artistas locales que trabajaban *in situ*. Con el aumento de la demanda empezaron a clasificarse los géneros pictóricos, y la especialización adquirió una dimensión geográfica. El grandioso estilo de Italia Central resulta indispensable para la *istoria* (pintura histórica); los artistas del Norte de Italia eran excelentes retratistas; pero eran los transalpinos quienes dominaban la técnica detallista que mejor se prestaba a las representaciones en pequeña escala de las costumbres del ciudadano privado, la vida de los campesinos (pintura de género), el paisaje y los bodegones.
Aunque hasta 1669 no se hizo pública la clasificación (tarea llevada a cabo por J. F. Félibien en un prefacio a las conferencias pronunciadas en 1667 en la Real Academia Francesa de Pintura y Escultura), las distintas categorías artísticas y su rango ya habían quedado establecidas hacia el 1600.



Paisaje de montaña con árbol grande e iglesia, de Albrecht Altdorfer; detalle; tinta marrón con acuarela; 27 × 19 cm.; 1525; Graphische Sammlung Albertina, Viena. El artista alemán Altdorfer (1480-1538) fue uno de los primeros en practicar la pintura de paisajes en los que las peripecias humanas quedan en escala reducida, y en que se presta tanta atención a la representación precisa de los efectos de distancia como a las características particulares del paisaje. En esta acuarela, el artista se vale de los árboles que enmarcan la lejana visión como medio de «empujar hacia atrás» el fondo *(repoussoir),* pero también los trata individualmente como formas expresivas.



Cristo en casa de Marta y María, de Joachim Bueckelaer; óleo sobre lienzo; 171 × 250 cm.; 1556; Rijksmuseum, Amsterdam. Esta escena de cocina del pintor flamenco Bueckelaer (1530-73) está ejecutada con pintura al óleo para ofrecer con minucioso detalle las variadas superficies de los alimentos y los utensilios domésticos. Estos elementos se eligieron para poner de relieve el dominio que tenía el artista sobre su medio, por supuesto, para deleitar la vista. El contenido religioso de la pintura queda casi sumergido en la exhibición de bienes materiales.

PINTURA HISTÓRICA

En las páginas magistrales de su *Arte e ilusión* (1960), E. H. Gombrich sugiere que la libertad de los poetas griegos, desde los tiempos de Homero, para expresar no sólo el «qué» de los acontecimientos míticos, sino también el «cómo», animó también a los artistas a aventurarse en el ámbito de la narrativa mítica. Para ello adaptaron los esquemas heredados de Egipto.

Sea o no literalmente correcta esta hipótesis, sí es cierto que la narración de un acontecimiento por medio de imágenes constituye necesariamente un acto de invención, y la *recreación* imaginativa es fundamental para la pintura histórica tanto como para la poesía dramática. Es precisamente este hecho, junto con la fuerza moral del acontecimiento presentado, lo que ha dado a la pintura histórica su condición de *creación*, en oposición a la *representación* puramente artesanal, y a los que la practican el poder mágico, afín al de los poetas, de hacernos «llorar ante el llanto, reír ante la risa...»

La pintura histórica no tiene por qué limitarse a la representación de escenas de la historia, ni mucho menos al retrato preciso de indumentarias y costumbres históricas, aunque esta adulterada definición ha influido en la pintura, sobre todo durante el siglo XIX. El término «historia» es una falsa denominación, traducida de la palabra latina *historia* y de la italiana *istoria* o *storia*, empleada por L. B. Alberti en su tratado elemental *Sobre la pintura* de 1435 y 1436. Hasta esta obra de Alberti, la palabra se utilizaba únicamente para distinguir las escenas narrativas de los Evangelios y las vidas de los santos de la pura representación iconográfica de personajes sagrados *(imagines)*. *Storia* abarcaba, por ejemplo, las pinturas de las *predelas* y la parte posterior de la *Maestà* de Duccio (1308-11), Catedral de Siena, en contraste con la representación atemporal de la Reina de los Cielos y su corte, en la tabla frontal principal del retablo. Hacia 1435, artistas florentinos innovadores, como Donatello y Masaccio, siguiendo en el camino trazado por Giotto y los Pisano y volviendo al lenguaje visual de la antigüedad, habían creado un tipo monumental de narración visual cristiana que vinculaba el espacio pictórico al mundo del espectador mediante la perspectiva y la representación precisa de la anatomía y de las pasiones, lo que provocaba una participación más estrecha del espectador en el acontecimiento retratado. El ejemplo cumbre de una *istoria* cristiana post-albertiana es *La última cena*, de Leonardo (1495; Santa María delle Grazie, Milán). Sin embargo, además de los temas cristianos, Alberti también defendía la representación de aquellos temas de la antigüedad que ya los clásicos habían seleccionado como adecuados para la tragedia y la épica: las acciones de «personajes mejores que nosotros». Sin duda, habría estado de acuerdo con Aristóteles en que «la poesía es algo más filosófico y más digno de seria atención que la historia; porque, mientras la poesía se ocupa de verdades universales, la historia trata de hechos particulares». Reynolds, en sus *Discursos* dirigidos a la Real Academia entre 1769 y 1790, se hace eco del problema: «El gran fin del arte es despertar la imaginación... De acuerdo con la costumbre, yo llamo a esta parte del arte Pintura Histórica; pero debería llamarse Poética». Esta convicción hizo que Reynolds, como muchos de sus contemporáneos, rechazara el realismo en materia de apariencia y vestiduras, aduciendo el ejemplo de los *Cartones* de Rafael (1515-16; quedan ejemplares en el Victoria and Albert Museum, Londres): opinaba que el pintor «debe algunas veces desviarse de lo vulgar y de la estricta verdad histórica en busca de grandeza para su obra».

En la práctica, desde la época de Alberti hasta nuestros días, este género de elevación poética de lo particular a lo general ha supuesto el





Maestà, de Duccio di Buoninsegna; *arriba*, tablas posteriores, que muestran escenas de la Pasión de Cristo; *abajo*, la zona central de delante, en la que aparecen la Virgen y el Niño con los ángeles y santos; tabla; 211 × 327 cm.; Museo dell'Opera del Duomo, Siena.

Las escenas narrativas de la parte posterior del retablo de Duccio, de la Catedral de Siena, recibieron la denominación de *storie* o *istorie* para diferenciarlas de la representación atemporal y no narrativa de la Reina de los Cielos y su corte, que aparece en la tabla delantera principal.

empleo de características del arte clásico, fueran o no clásicas las escenas representadas, y esto pasó a confundirse con «historia» en nuestro sentido de la palabra. Así, por ejemplo, Leonardo y Miguel Angel dieron significación universal a pasadas victorias florentinas sobre las ciudades-estado de las proximidades, y Rubens (1577-1640) lo hizo con acontecimientos de la vida de su contemporánea, la Reina María de Médicis de Francia. Una vez completada la fusión de los modos clásicos y los temas cristianos, empezaron a emplearse también las convenciones del arte sacro para ennoblecer temas seculares. Esto resulta tan evidente en la polémica *Muerte del general Wolfe,* de Benjamin West (1770; National Gallery of Canada, Ottawa), como en la *Muerte de Marat,* de J. L. David (1793; Musées Royaux des



La ejecución de Lady Jane Grey, de Paul Delaroche; óleo sobre lienzo; 246 × 297 cm.; 1833; National Gallery, Londres. Este cuadro pertenece al vasto número de pinturas del siglo XIX que pretenden una reconstrucción exacta de acontecimientos e indumentarias históricos, bajo un concepto equivocado de la *istoria* como representación detallada de acontecimientos más que como gran narración didáctica.



La última cena, de Leonardo da Vinci; temple al óleo sobre muro; 484 × 880 cm.; 1495; Santa María delle Grazie, Milán. *La última cena,* de Leonardo, pintada para el refectorio de una comunidad monástica de Milán, viene a resumir la prolongada tradición florentina de últimas cenas que crean ilusión de espacio. El ámbito de la sala se amplía con ella, de modo que los miembros de la comunidad se identifican con los discípulos de Cristo en la institución de la Eucaristía. Este mural de Leonardo, con su acento sobre el contexto dramático y expresivo de la escena y su empleo de la perspectiva y otros medios técnicos de fijar la atención sobre su significado central, constituye un ejemplo clave de *istoria* cristiana post-albertiana.

Beaux-Arts de Belgique). Aunque West no aceptaba la teoría de Reynolds respecto a la posibilidad de vestir en indumentaria moderna a los personajes de la pintura histórica, sí estaba de acuerdo con el primer presidente de la Real Academia en cuanto a la necesidad de desviarse de la estricta realidad histórica en favor de la grandeza de diseño. *La muerte del general Wolfe* sigue el modelo, en cuanto a composición, de la conocida imaginería de la *Lamentación* sobre el cuerpo de Cristo.

La *monumentalidad* también es una característica de la pintura histórica. Nicolás Poussin (1594-1665) fue el primer pintor que creó *istorie* que, aun tratadas a la manera arquitectónica monumental, tenían sólo las dimensiones de las pinturas de caballete que se exponían en las galerías y salas de coleccionistas, en



La lucha por el estandarte, tomada de *La batalla de Anghiari,* de Rubens; dibujo sobre una obra original de Leonardo da Vinci; 45 × 64 cm.; 1600-8; Louvre, París.



Los bañistas, de *La batalla de Cascina,* de Bastiano da Sangallo, sobre una obra original de Miguel Angel, de 1505-6; óleo sobre tabla; 77 × 130 cm.; 1542 (?); Holkham Hall, Norfolk.
El mural de Leonardo de *La batalla de Anghiari* y el fresco de Miguel Angel de *La batalla de Cascina,* para la Cámara del Consejo de la República Florentina, nunca llegaron a terminarse y hoy los conocemos sólo por copias. En su representación de una batalla medieval en el idioma de los relieves clásicos *(Cascina)* y como destilación de fuerzas cósmicas *(Anghiari),* ambos artistas elevaron estos incidentes locales a unas alturas de significación universal.



Imposición de Cristo a Pedro, de Rafael; cartón al temple para tapiz; detalle; tamaño completo 345 × 535 cm.; 1515; Victoria and Albert Museum, Londres. Este es uno de los siete cartones subsistentes de diez tapices encargados por el Papa León X para la Capilla Sixtina del Vaticano. Los bocetos ilustran episodios importantes de las vidas de San Pedro y San Pablo, tal como se relatan en los Hechos de los Apóstoles. Rafael combina la particularidad narrativa con una penetrante grandeza, rechazando la precisión arqueológica de la indumentaria en favor de un modelo general de vestimenta antigua. Su ejemplo fue un ejemplo de «clasicismo atemporal» que siguieron artistas posteriores.



El descendimiento de la Cruz, de Rafael; óleo sobre tabla; 184 × 176 cm.; 1507; Museo e Gallería Borghese, Roma. Las figuras de Cristo y los personajes que le sostienen están rigurosamente modeladas por Rafael de acuerdo con antiguos prototipos del Enterramiento de Meleagro tomados de relieves de sarcófagos. Así, pues, aquí tenemos un ejemplo de uso de la iconografía clásica al servicio del arte cristiano.



La regencia de María de Médicis, de la serie *La vida de María de Médicis,* de Rubens; óleo sobre lienzo; 394 × 295 cm.; 1622-5; Louvre, París.
El ciclo de Rubens sobre la vida de su contemporánea María de Médicis se construye con una mezcla de narrativa e imaginería iconográfica, retrato y alegoría, con el fin de dar grandeza atemporal y significación universal a una biografía. Se combinan propaganda, ilustración y decoración. Aquí, María aparece entronizada, con los atributos de gobernante y encarnando a la Justicia. A su alrededor, propiedades abstractas personificadas (Fecundidad, Concordia Civil, etc.), divinidades antiguas (Minerva, diosa de la Sabiduría) y la propia Francia bajo la apariencia de mujer con casco, presentan una compleja alegoría de la vida idílica del país bajo la regencia de María.



Muerte de Marat, de J. L. David; óleo sobre lienzo; 162 × 124 cm.; 1973; Musées Royaux des Baux-Arts de Belgique, Bruselas.
En este cuadro, David recogió el motivo de Cristo muerto para ennoblecer al héroe revolucionario Marat. La identidad de las posturas, explícita en el brazo caído de la figura, quiere sugerir al espectador familiarizado con las imágenes tradicionales la enormidad del sacrificio de Marat, que en cierto modo murió cargado con los pecados humanos.



Muerte del general Wolfe, de Benjamin West; óleo sobre lienzo; 151 × 213 cm.; 1770; National Gallery of Canada, Ottawa.
En este cuadro, West rechaza las convenciones generalizantes de la pintura histórica anterior en favor de la representación precisa de la indumentaria contemporánea.





La bacanal de los andrianos, de Tiziano; óleo sobre lienzo; 171 × 193 cm.; 1518-19; Museo del Prado, Madrid. Forma parte de un conjunto de cuadros pintados para el Studiolo de Alfonso d'Este en el Palacio Ducal de Ferrara. Aunque estaba concebido para la contemplación privada, las recreaciones poéticas de textos clásicos en pequeña escala fueron equiparadas en la jerarquía de los géneros a las pinturas históricas.

lugar del tamaño mural asociado a los edificios públicos. A pesar de la aceptación que tuvo la innovación de Poussin, sobre todo fuera de Italia, se ha mantenido una escala grande para los temas heroicos. El mismo tamaño de *La familia real,* de Velázquez (popularmente conocido como «Las meninas», 1656; Museo del Prado, Madrid), nos advierte que este retrato real es también una *istoria* sobre la dignidad y el poder del artista. Y es el tamaño, tanto como la expresividad trágica, lo que coloca al *Guernica* de Picasso (1937) dentro de la tradición de la pintura histórica. La jerarquía de los géneros tal como quedó establecida por J. F. Félibien en 1667 no reconocía diferencia de valor moral o dificultad de concepción y ejecución entre las *istorie* de Alberti y lo que los renacentistas italianos llamaron *favole* o *poesie.* Estos temas mitológicos, algunas veces eróticos y otras pastorales, que podían equipararse a poemas líricos, estaban pensados para la contemplación privada. La insistencia de los mitógrafos sobre el significado alegórico de todas las fábulas antiguas les dio también carácter «histórico». Aunque en el siglo XVIII hubo una violenta reacción contra esta idea de lo lírico como de significación universal, ha tenido la máxima importancia para el arte, y más especialmente en la lucha de otros géneros por adquirir la condición de pintura histórica.



El ciego Orión en busca del sol naciente, de Poussin; óleo sobre lienzo; 119 × 183 cm.; 1658; Metropolitan Museum, Nueva York. El ciclo de la lluvia en la naturaleza aparece ilustrado en este cuadro, que representa un episodio clave del mito del gigante Orión, tal como fue narrado por el mitógrafo del siglo V Natalis Comes. A través de la interacción dramática de elementos personificados y fuerzas de la naturaleza, la descripción de fenómenos naturales se eleva a la condición de pintura histórica.



Guernica, de Picasso; óleo sobre lienzo; 349 × 777 cm.; 1937; Casón del Buen Retiro de Madrid. Picasso pintó este cuadro para el Pabellón Español de la Exposición Internacional que se celebró en París en 1937 con unos fines propagandísticos bastante precisos: movilizar la opinión mundial en contra del general Franco y a favor de la República, dentro del contexto de la guerra civil española.

EL RETRATO

En la jerarquía de los géneros, el retrato, representación de «la obra más perfecta de Dios sobre la tierra», ocupa el segundo lugar, detrás de la pintura histórica y delante de la del paisaje, los animales y los objetos inanimados. Sin embargo, en la historia del arte occidental, el retrato es posterior a la pintura de animales y anterior a la pintura histórica propiamente dicha. Ya en el 3000 a. de C., los monumentos funerarios egipcios satisfacían los fines fundamentales del retrato: conservación y exaltación del individuo, y reflejaban las tensiones entre lo efímero y lo eterno. Por muy metafísicas que fueran las creencias que dieron lugar al retrato egipcio, lo cierto es que las representaciones en sí, con la excepción de las de Tell El Amarna, ejecutadas durante el reinado del hereje monoteísta Akenatón (1363-1346 a. de C.), subrayaban rasgos físicos permanentes (tales como la constitución ósea) y el tipo social, modificando los esquemas generales de representación humana sólo lo suficiente para garantizar el reconocimiento del individuo. Por el contrario, el arte de Amarna centraba la atención en el aspecto individual hasta la caricatura, así como en ciertos estados anímicos transitorios cuidadosamente escogidos.
Fundándose en los cánones egipcios, el arte griego evolucionó siguiendo la línea de la representación de tipos ideales y perfeccionó el retrato de acciones y estados anímicos en su ilustración de las narraciones mitológicas. No se sabe con certeza cuándo surgió en Grecia el auténtico retrato individual ni si los primeros retratados fueron contemporáneos o grandes hombres del pasado. En cualquier caso, los retratos griegos fueron recreaciones del temperamento y la personalidad más que imágenes fieles del aspecto físico. La teoría griega distinguía entre *ethos,* carácter, y *pathos,* reacción emotiva. Durante el siglo IV a. de C., cuando el retrato de poderosos gobernantes llegó a convertirse en parte importante del arte, Lisipo, artista de la Corte de Alejandro Magno, inició un tipo de retrato que reflejaba el *ethos* y el *pathos* potencial con mayor relieve que el aspecto físico o el rango social.
El «retrato personal» helenístico es un antecedente, tanto de los expresivos tipos romanos tardíos como de las «trascendentales» figuraciones paleocristianas. En éstas,



Autorretrato con tiento, de Rembrandt; óleo sobre lienzo; 134 × 104 cm.; 1658; Colección Frick, Nueva York. Aquí Rembrandt emplea los esquemas tradicionales de la imaginería oficial para ensalzar el poder y la dignidad del pintor. El artista aparece sentado de modo tan solemne como si se encontrara en un trono, y su tiento de pintor se asemeja a un cetro. La disposición de la figura realza la sensación de monumentalidad y grandeza.



El llamado *Eutropio* de Efeso; mármol; 32 cm. de altura; siglo V d. de C.; Kunsthistorisches Museum, Viena. Aunque las deformaciones del arte paleocristiano y del bizantino parecen a primera vista expresivas, no pretenden transmitir emociones específicas ni registrar el temperamento de un individuo concreto. El esquema de este busto retrato indica una espiritualidad general y aspira a evocar estados trascendentales del ser. Aunque la representación de la posición social del sujeto también se encuentra subordinada a este fin, el busto guarda una relación con el tipo idealizado de filósofo del helenismo.





Sófocles; mármol; 203 cm. de altura; probablemente sea una copia de una estatua de Atenas de la década 340-330 a. de C.; Museos Vaticanos, Roma. Los retratos clásicos griegos eran recreaciones del temperamento y la personalidad, más que una imagen fiel del aspecto físico. En esta copia romana de una estatua erigida en Atenas bastante después de la muerte de Sófocles, el poeta dramático aparece representado en el acto de la declamación.

Margaret Georgina, Condesa Spencer, y su hija Georgina Spencer, de Sir Joshua Reynolds; óleo sobre lienzo; 122 × 115 cm.; 1761; Althorp, Northamptonshire. Es una composición formal al estilo de Virgen con Niño, que realza la delicada intimidad de este retrato y exalta los vínculos afectivos entre la dama y su hija. Siguiendo el ejemplo de grandes retratistas de los siglos XVI y XVII, Reynolds proyecta aquí el rango social como extensión de las cualidades personales del modelo. El cultivo de un sentimiento «natural», en particular el amor conyugal y familiar, es un tema típico del siglo XVIII.

el aspecto físico queda subordinado a la representación de un estado espiritual.
Es posible que el retrato romano tuviera su origen en las mascarillas fúnebres; los bustos de antepasados eran muy frecuentes e importantes en las costumbres funerarias religiosas, familiares y políticas de Roma. El sesgo del retrato romano, aun cuando fuera ejecutado por griegos, tendió hacia la descripción realista del aspecto físico y la situación social, templada, en ocasiones, por la idealización con fines propagandísticos.
La Edad Media contempló prácticamente la extinción del retrato individual. El resurgir general del arte descriptivo que se dio en el Renacimiento señaló un retorno al retrato y a formas de él tan antiguas como la medalla y el busto. Tanto al Norte como el Sur de los Alpes se desarrollaron nuevas y avanzadas fórmulas de retratos pintados.
En el norte de Europa se concretó durante largo tiempo en el registro realista del aspecto superficial, mientras que los artistas italianos, herederos de la revolución griega, intentaron más bien sugerir carácter y estado emotivo. El retrato oficial, eclesiástico o privado, proliferó durante el siglo XVI, por ejemplo en la obra de Rafael y Tiziano; hacia el siglo XVII, el arte europeo había logrado una fusión particularmente brillante entre el «retrato personal» y la representación del rango social. Los mejores retratos oficiales barrocos sugieren que el rango del modelo retratado es una proyección de sus cualidades personales —por ejemplo, los retratos de Carlos I por Van Dyck—, mientras que en el retrato privado se emplean en ocasiones las formas solemnes de la imaginería oficial para ensalzar el mérito individual. Así, el retrato se convierte en una afirmación de victoria sobre el tiempo devorador: la muerte no puede empañar la fuerza vital del *Cardenal Scipione Borghese,* de Bernini (Museo e Galleria Borghese, Roma). «Para ser un buen pintor de rostros», escribía Jonathan Richardson en 1715, «se requiere cierto grado de genialidad histórica y poética». Los desdichados artistas ingleses del siglo XVIII, a los que se les impidió



Retra
loca,
óleo
115
Louv
Aun
ante
artis
estu
extre
expr
del
com
la p
narr
rom
mos
más
ello
Gér
los
mar

Retrato de una loca, de Géricault; óleo sobre lienzo; 115 × 111 cm. Louvre, París. Aunque en épocas anteriores los artistas ya habían estudiado los extremos de la expresión emotiva del ser humano como aportación a la pintura narrativa, los románticos mostraron mucho más interés por ellos. Con este fin, Géricault pintó a los reclusos de un manicomio.



Cardenal Scipione Borghese (segunda versión), de G. L. Bernini; mármol; 78 cm. de altura; 1632; Museo e Galleria Borghese, Roma. Durante la preparación de este retrato de busto, Bernini seguía al Cardenal Borghese durante todo el día, haciendo rápidos bocetos de las acciones más características del modelo. Al reflejar una expresión fugitiva en mármol, un medio muy rígido, Bernini afirmó el poder del arte para otorgar inmortalidad a sus contenidos: la muerte no puede extinguir el espíritu de Scipione Borghese. Este sobrino del Papa fue famoso conocedor y coleccionista desaprensivo de obras de arte.



Napoleón en el puente de Arcole, de A. J. Gros; óleo sobre lienzo; 71 × 58 cm.; 1796; Louvre, París. El héroe militar es uno de los temas característicos del retrato romántico, del que este cuadro constituye un claro ejemplo. El joven general Bonaparte, al frente de la carga victoriosa sobre el puente de Arcole, parece hallarse bajo la inspiración directa de fuerzas naturales. Gros adoptó deliberadamente las técnicas pictóricas de Rubens —pinceladas fluidas, colores puros y resplandecientes zonas blancas de pintura traslúcida— para avivar toda la superficie del cuadro. La complejidad de la postura, con el cuerpo dirigido hacia la izquierda del cuadro mientras la cabeza mira hacia la derecha, también contribuye a dar impresión de movimiento.

la pintura histórica, intentaron emular a sus grandes predecesores infundiendo en el retrato elementos abiertamente narrativos y alegóricos, como es el caso de Reynolds. Pero el auténtico «genio poético» reside menos en estas elaboraciones que en el toque mágico de Velázquez, por ejemplo, quien moviliza la participación del espectador para dar a la imagen inmóvil una apariencia de vida consciente.

Entre todos los géneros, al retrato le afectan más directamente los cambios en materia de valores sociales. Por eso asimiló y exhibió muy pronto las ideas nuevas de la Ilustración y el Romanticismo. A la anterior combinación de aspecto físico, situación social y personalidad, se sumó un nuevo elemento: La Naturaleza. Al principio, la Naturaleza se presentaba como sentimiento sin afectación, como afirmación gozosa de etapas, procesos y vínculos biológicos, que reforzaban los mejores logros de la cultura.

LA PINTURA DE GÉNERO

A partir del siglo XIX, la mayoría de los idiomas europeos han adoptado la palabra francesa *genre* (género, variedad, tipo) para referirse a *uno* de los géneros: el equivalente pictórico de la comedia, retrato de los «hábitos del ciudadano privado», en oposición a las «grandes hazañas de grandes hombres», representadas en la tragedia, en la épica y en la pintura histórica.

El valor del género no es constante. En determinada clase de pintura del siglo XIX, sobre todo el impresionismo, el género, como el paisaje, fue fundamentalmente un vehículo de experimentación pictórica de los efectos de la luz. Su carga extrapictórica puede no pasar de escenas de la vida cotidiana, entretenimientos en exteriores y agradables ocupaciones en interiores. El esfuerzo intelectual que supone la ejecución de tales obras contrasta con la facilidad de comprensión de su contenido temático. Pero esto no ocurre siempre: por ejemplo, la pintura narrativa victoriana del siglo XIX se elaboraba a partir de un vocabulario visual aceptado para conseguir un cuadro tan fácil de entender como la literatura contemporánea.

Esto está más de acuerdo con los procedimientos iniciales del género. Muchos cuadros aparentemente descriptivos y realistas se han pintado, pero su intención no era esa. ¿Cómo imaginar que Jan van Eyck situara su caballete en la alcoba de Arnolfini en 1434 y registrara fielmente todos los detalles de su mobiliario por el puro gusto de relacionarlos? Cada objeto pintado tiene un sentido oculto, que se trasciende a sí mismo. La única vela que arde en el candelabro, por ejemplo, probablemente indique la presencia de Cristo, «Luz del mundo», en la boda; una talla que aparece en la parte superior del respaldo de una silla representa a Santa Margarita, santa patrona de las parturientas; en este contexto, el perrillo significa fidelidad, y las patenas un lugar consagrado.

El uso simbólico de detalles realistas ha recibido en la historia del arte el nombre de «simbolismo solapado», y es característico de los primeros retratos flamencos y también de los cuadros de tema devoto.

Aunque no constituye en sí mismo pintura de género, sí es un requisito previo para ella, al igual que lo fueron los dibujos humorísticos en los márgenes de los manuscritos, los



La amonestación paterna, de Geraert Terboch; óleo sobre lienzo; 70 × 60 cm.; 1654-5; Staatliche Museen, Berlín.
Terboch (1617-81) es famoso por su tratamiento de materiales que reflejan la luz y su discreto manejo de temas cotidianos. Este cuadro fue ensalzado por Goethe (1749-1832) por la delicadeza con que el padre amonesta a su hija y la modestia de la mirada de la madre. Sorprendentemente, una limpieza reciente ha revelado que la escena es muy diferente: en ella un soldado exhibe la moneda con la que va a pagar los servicios de una prostituta, mientras la celestina bebe una copa de vino.



La sirvienta vertiendo leche, de Jan Vermeer de Delft; óleo sobre lienzo; 46 ×41 cm.; 1658-61; Rijksmuseum, Amsterdam. Como contemporáneo de *El molino de Wijk bij Duurstede,* de Ruisdael (véase «Paisaje»), la pintura de Vermeer va más allá de su categoría temática, logrando una grandeza poética a través de una composición firmemente arquitectónica y del aislamiento de un único motivo monumentalizado. El tratamiento puntillista del chisporroteo de la luz sobre diversas superficies pudo haberle sido sugerido al artista por el uso de una *cámara oscura.*





El descubrimiento de la infidelidad, de Augustus Egg; óleo sobre lienzo; 64 × 76 cm.; 1858; Tate Gallery, Londres.
Esta es la escena central de un conjunto de tres, enmarcadas por separado y tituladas *Pasado y Presente: Desventura, Súplica y Desesperación.* El marido estruja una carta, prueba de la infidelidad de su esposa; el castillo de naipes tiene como base una novela francesa, fuente de corrupción de la madre; aparece la mitad de una manzana podrida sobre la mesa y la otra mitad en el suelo; los cuadros de la pared muestran *La expulsión de Adán y Eva del Paraíso* y un naufragio.

La carnicería, de Annibale Carracci; óleo sobre lienzo; 185 × 266 cm.; 1582-3; Christ Church Picture Gallery, Oxford.
La pintura de Carracci combina un tema de género con la monumentalidad de la pintura histórica. Su composición parece derivarse de grabados sacados del *Sacrificio de Noé,* de Miguel Angel, perteneciente al techo de la Capilla Sixtina del Vaticano. A diferencia del que probablemente fuera su maestro durante un tiempo, el pintor boloñés Bartolomé Passeroti (1529-92), Annibale rechazó la caricatura en sus cuadros de la vida humilde en favor de un vigoroso realismo que se anticipa al pintor realista del siglo XIX, Courbet.



Tertulia de hombres y mujeres jóvenes, de Dirck Hals; óleo sobre roble; 28 × 39 cm.; 1626; National Gallery, Londres.
Dirck Hals (1591-1656) fue uno de los creadores de la «alegre reunión», tema popular en Holanda durante el siglo XVII. Aunque se supone cierta actitud de condena moralizante sobre estas escenas, resulta dudosa la sinceridad de esa actitud censora, dada la complacencia con que los cuadros parecen pintados.

grabados satíricos y didácticos y, después del siglo XVI, las alegorías. Estrechamente relacionados con los grabados populares, los libros y el teatro, están los primeros cuadros en caballete de género, pintados en los Países Bajos durante el siglo XVI, por ejemplo, por Pieter Brueghel el Viejo (1525-69). Persiste esta relación a lo largo del siglo XVII, y también en las obras de los famosos pintores de género del siglo XVIII, Hogarth, Chardin y Greuze. Pero el florecimiento máximo se produjo durante el siglo XVII en Holanda, donde el calvinismo excluyó el uso del arte en las iglesias, haciendo surgir un nuevo mercado interior, análogo al de libros y láminas, en el que cuadros de pequeñas dimensiones reflejaban las preocupaciones de una nueva clase de patronos de las artes, letrados y piadosos, pero no necesariamente cultos. Durante su madurez, esta pintura de género holandesa alcanzó niveles poéticos y luchó por la monumentalidad, anunciando en pequeña escala los efectos de Courbet (1819-77). Lo mismo que en sus predecesores flamencos, este género holandés de caballete es sintético, simbólico y moralizante.
Pero su didactismo, en principio, reflejaba estados del ser humano cuya transitoriedad y futilidad deploraba. Pero el modo de expresar los encantos de esos estados, aparentemente lamentables, para evocar a través de ellos todo un abanico de impresiones sensoriales suscita dudas con respecto a la sinceridad de su condena.
En Italia el género tuvo una presencia restringida a partir de los últimos años del siglo XVI.

LA PINTURA DE PAISAJES



La pintura de paisajes es algo más que una mera reproducción de éstos. Aunque aparecen elementos de ella en otros contextos —en el fondo de escenas narrativas, por ejemplo, o bien en tratados de botánica, farmacia y caza—, la auténtica pintura de paisajes constituye un género, con sus propios problemas, soluciones, tradiciones y aspiraciones cuasi independientes dentro de la corriente más amplia de la historia del arte, así como con sus propios artistas especializados. E. H. Gombrich, en su «Teoría renacentista del Arte y Aparición del Paisaje» (1966), ha elaborado un ilustrativo informe relativo al desarrollo del paisaje como institución pictórica, en el que lo concibe como «invención» y «novedad». En este trabajo Gombrich describe la aparición del coleccionismo de arte, iniciada durante el siglo XVI, que trajo consigo la idea de especialización. Influidos por antiguos informes sobre pintura de paisaje decorativa, los aficionados italianos empezaron a pedir cuadros campestres, tuvieran o no contenido narrativo, y a designar a los pintores del norte de Europa, por su capacidad de descripción detallada y dominio de luz, como especialista en esta rama del arte. En seguida se establecieron subespecialidades, tales como los paisajes en llamas que se mencionan en un documento de 1535, o las vistas del grandioso escenario alpino. Después de 1609, la Unión de Provincias Calvinistas se separó de España, bajo la dirección de Holanda, lo cual puso fin a la importancia del patrocinio eclesiástico en los Países Bajos del norte y creó un nuevo mercado interior para cuadros con sesgo patriótico. De un modo específico se puso de moda el tema del paisaje holandés, desde las escenas de patinaje sobre hielo hasta las vistas ciudadanas, de ríos y marinas. El paisaje holandés se caracteriza por su horizonte bajo y deriva su poder expresivo de los cielos cargados de nubes y, hacia 1650, del modo heroico en que aparecen siluetados contra las nubes los motivos típicamente holandeses: molinos de viento, ganado, botes de pesca o árboles retorcidos. Sin recurrir a un simbolismo declarado, el paisaje holandés clásico aun siendo

Caronte cruzando la laguna Estigia, de Joachim Patinir; óleo sobre tablero; 64 × 103 cm.; Museo del Prado, Madrid. Los paisajes de Patinir (1515-25) son de dos categorías: en la primera, rocas abruptas dominan el cuadro y bloquean la visión del horizonte; en la segunda, a la que pertenece este cuadro, el interés primordial del artista consiste en representar la distancia «tan lejos como pueda alcanzar la vista». La visión del Hades (al fondo, a la derecha) pone de relieve el dominio de Patinir sobre una nueva forma de moda, el «paisaje en llamas».

La mañana, de P. O. Runge; óleo sobre lienzo; 109 × 86 cm.; empezado en 1803/4, sin terminar; Hamburger Kunsthalle, Hamburgo. Este cuadro pertenece a un ciclo que representa las *Horas del día.* Runge yuxtapone la descripción naturalista, interés tradicional de los pintores de paisajes, a otros elementos simbólicos, junto con un patrón decorativo, para crear nuevos «jeroglíficos» que dan expresión visual a una realidad espiritual.

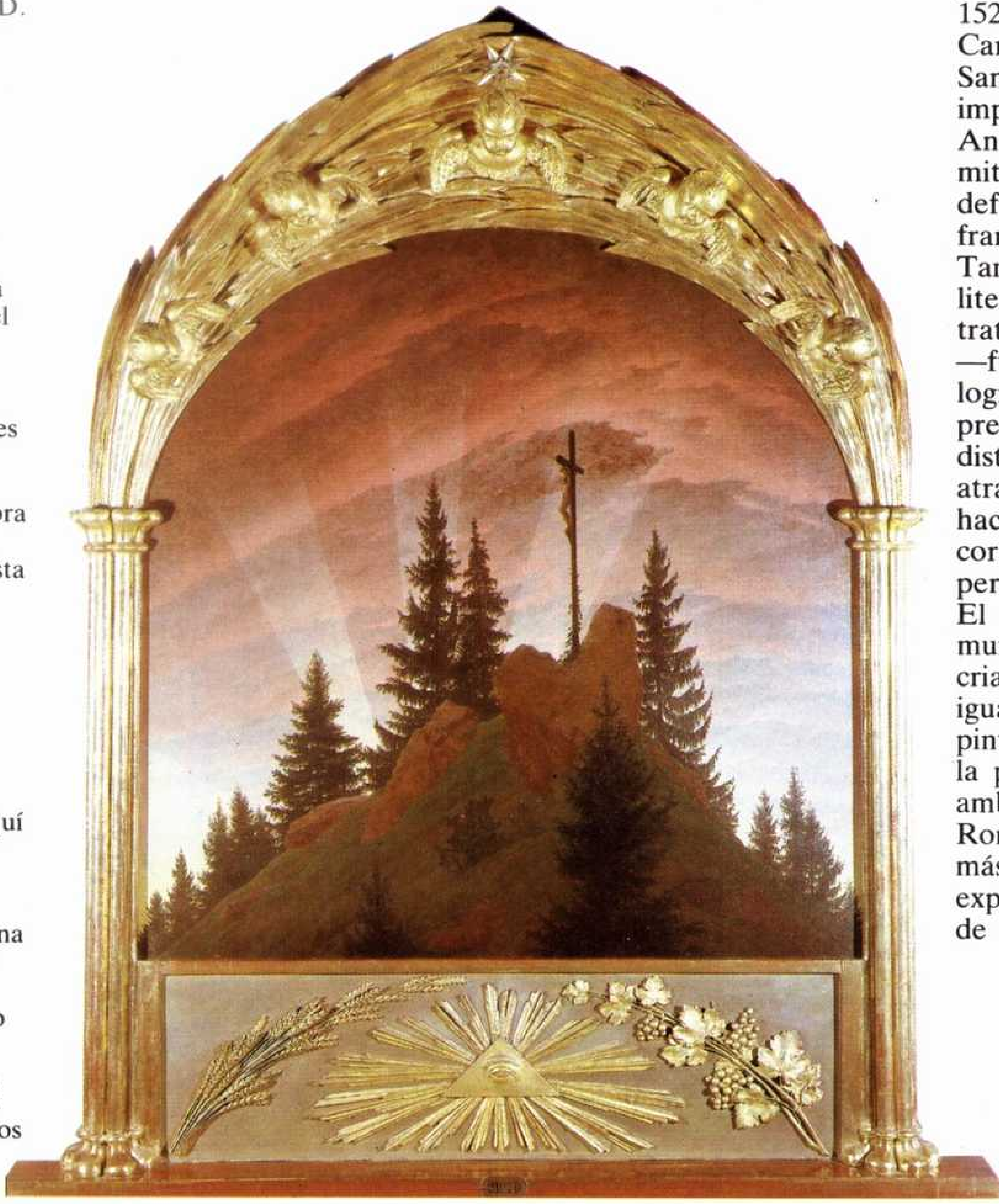


muy local, provoca la reflexión acerca de los valores morales de la vida humana.
Rubens (1577-1640), pintor histórico de profesión, se pasó al paisaje por gusto. En la última etapa de su vida enriqueció el esquema panorámico heredado de Brueghel el Viejo, con su fresca visión de los fenómenos meteorológicos.
Los paisajes de Rubens, y los de sus contemporáneos holandeses, supusieron una de las fuentes más importantes de inspiración (la otra fue Italia) para los pintores de los siglos XVIII y XIX, entre ellos los famosos paisajistas ingleses Gainsborough, Constable y Turner.
En Italia, la pintura de paisajes estuvo desde sus comienzos relacionada con la música y la poesía. Los paisajes venecianos de Giorgione (1477-1510) y sus discípulos son enormemente líricos, e ilustran temas de poetas bucólicos antiguos, como Virgilio, o contemporáneos, como Jacopo Sannazzaro (1456-1530). En el más famoso y enigmático de los paisajes italianos, *La Tempestad,* de Giorgione (1508, Gallerie dell'Academia, Venecia), la nostalgia arcádica, modulada hasta lo misterioso, emana directamente del tratamiento cromático del paisaje, más que de las impasibles figuras humanas.
La gran fusión de los estilos septentrional, veneciano y antiguo se

El Molino de Wijk bij Duurstede, de Jacob van Ruisdael; óleo sobre lienzo; 84 × 102 cm.; 1670; Rijksmuseum, Amsterdam. Ruisdael (1628/9-82) es el artista más importante de la fase clásica de la pintura paisajística holandesa. En este cuadro, como en otros del mismo tipo, toda la composición, con su típica línea baja del horizonte, y su marco estable de verticales y horizontales, está organizada para culminar en un heroico motivo único, siluetado contra el cielo. El familiar objeto, en este caso un molino de viento, adquiere así resonancias simbólicas, sugiriendo coraje y dignidad frente a la adversidad.



La Cruz en las montañas, de C. D. Friedrich; óleo sobre lienzo; 115 × 111 cm.; 1808; Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden. Este retablo en forma de paisaje fue encargado para la capilla privada del castillo de Fetschen, en Bohemia, pero existen precedentes de esta misma concepción pictórica en la obra anterior de Friedrich. El artista dejó escrita una interpretación, tanto del cuadro como del marco, en una carta escrita en 1809: como en el ciclo de las *Horas del día* de Runge, aquí se combinan fenómenos naturales con la iconografía cristiana para expresar un contenido simbólico: el paso del viejo orden anterior a Cristo, la fe inmutable y la esperanza de los creyentes.



produjo en Roma; anunciada hacia el 1525 por los frescos de Polidoro da Caravaggio, que se encuentran en San Silvestro al Quirinale, e impulsada después por Elsheimer y Annibale Carracci, en la segunda mitad del siglo recibió ya su forma definitiva de dos artistas de habla francesa, Claude y Nicolas Poussin. Tanto por su inclusión de temas literarios en el paisaje, como por su tratamiento de los problemas técnicos —fundamentales en este género— lograron la significación universal y el prestigio de la pintura histórica. Las distantes perspectivas de Claude atraen al espectador poco a poco hacia una fuente brillante en el corazón de la cual se da una armonía perfecta.

El austero Poussin construye un mundo en el que el espacio, la criatura y el artificio se someten por igual a las leyes universales. Ambos pintores, como los poetas, moldearon la percepción europea del entorno, y ambos también dieron paso al Romanticismo, en el que las visiones más sublimes, trágicas o líricas, se expresan a través de la representación de la Naturaleza.

Paisaje con la Huída a Egipto, de Annibale Carracci; óleo sobre lienzo; 122 × 230 cm.; 1604. Carracci pintó este cuadro y otro similar *(La Sepultura)* como parte de la serie de seis lunetas encargadas para decorar la capilla del Palacio Aldobrandini de Roma. Este solemne paisaje devoto reúne elementos de los estilos septentrional, veneciano y clásico, y anuncia los paisajes heroicos e ideales de Claude y Poussin.



LOS BODEGONES

No se reconoce pintura más representativa de «la imitación de la Naturaleza» que los bodegones, ni otro género que haya sido a la vez tan sobrestimado y tan desdeñado. Unicamente en el siglo XX se le ha llegado a poner en un justo lugar, aceptándolo como importante vehículo de expresión e innovación estilística. Desde sus comienzos, en la Antigüedad, como parte de la decoración de los comedores, el bodegón se ha solido considerar como llamada *trompe-l'oeil* para los sentidos y evocación de placeres hedonistas pasados y futuros. Es el menos literario de los temas pictóricos. Como consecuencia, siempre ha ocupado el último lugar en la jerarquía académica de los géneros, aunque ha sido objeto de una extensa producción y de un intenso comercio, gracias a sus grandes posibilidades como de cuadro propio de interiores.

Aunque el bodegón prolifera naturalmente en aquellos períodos en que florece el arte doméstico y secular, su resurgir en Italia precedió al renacimiento del coleccionismo de arte. Probablemente para emular los frescos y mosaicos antiguos, los decoradores de capillas del siglo XIV pintaron «nichos» adornados con motivos litúrgicos, y en estas obras fue donde se recuperaron ciertas habilidades pictóricas de la Antigüedad. A estas ilustraciones piadosas siguieron otras más mundanas, creadas para salas particulares. Son de destacar las decoraciones de *tarsie* (marquetería) ejecutadas en el siglo XV para el duque de Urbino (en el Palazzo Ducale, Urbino, y en la Sala Gubbio,



Artesonado ilusionista de marquetería del estudio del duque de Urbino en el Palacio Ducal, Gubbio; 269 cm. de altura; 1479-82; Metropolitan Museum, Nueva York.
Emulando frescos y mosaicos antiguos, el diseñador de este artesonado de marquetería (posiblemente Francesco di Giorgio de Siena) decoró las partes del estudio del duque de Urbino con pinturas de objetos que realmente podrían haber estado allí. Este juego ilusionista de realidad y apariencia es una preocupación permanente del género de bodegón.



Vanitas, de Harmen Steenwijck; óleo sobre tablero; 38 × 38 cm.; 1956; «De Lakenhal», State Museum, Leiden.
Abiertamente simbólico, el bodegón *Vanitas* del siglo XVII va asociado a la ciudad universitaria holandesa de Leiden. El nombre hace referencia al Eclesiastés I: 2, «Vanidad de vanidades..., todo es vanidad». El artista hace en ellos ostentación de su destreza, retratando el carácter concreto de los objetos y avisando simultáneamente al espectador de la transitoriedad de los placeres de los sentidos (pipas, copa), la futilidad de los logros humanos (libros, espada, flauta) y la acumulación de bienes mundanos (caracola), a la vista de la brevedad de la vida humana (calabaza seca, vela apagada y calavera).



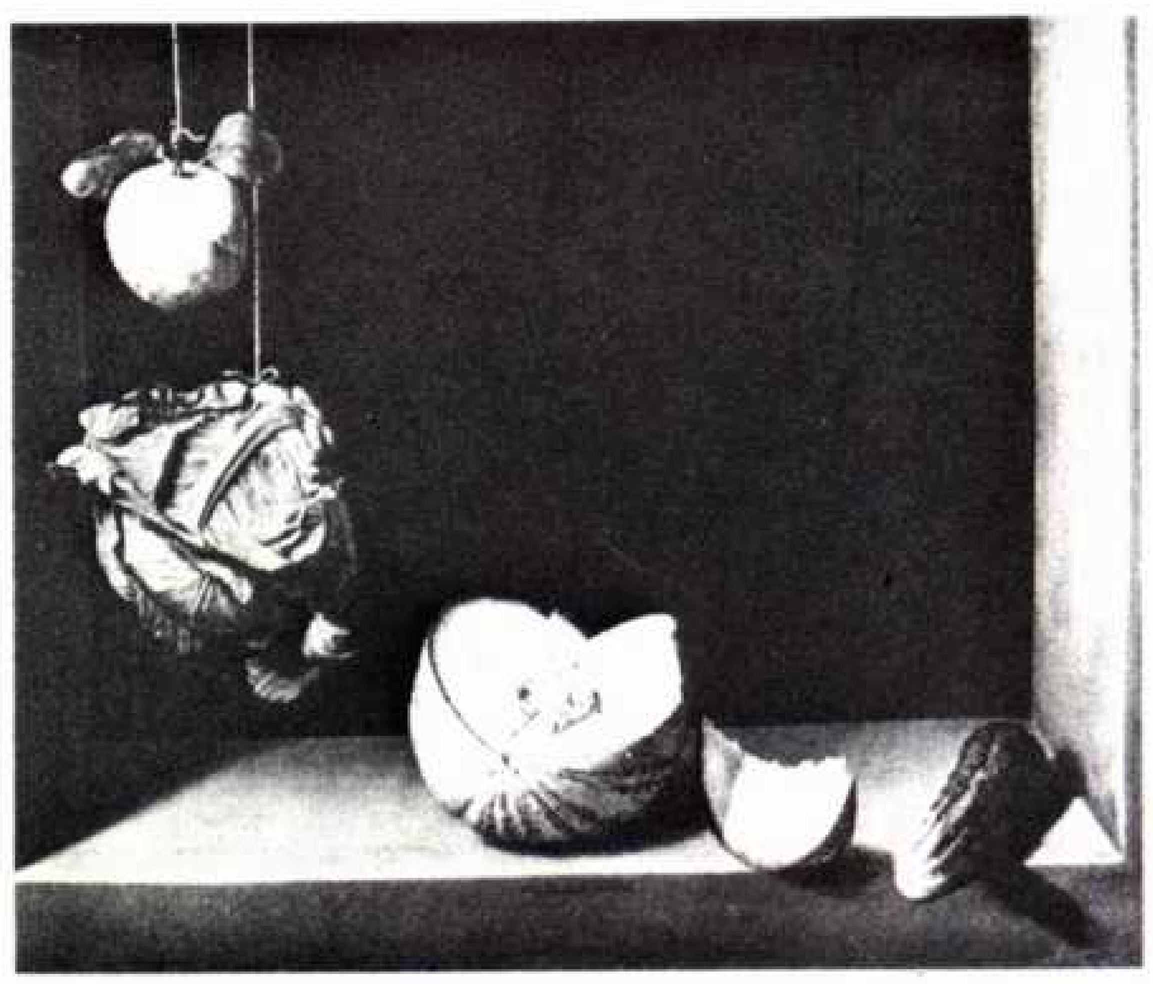
Bodegón con cuatro vasijas, de Francisco Zurbarán; óleo sobre lienzo; 46 × 84 cm.; 1633-40; Museo del Prado, Madrid. Zurbarán (1598-1664) dedicó la mayor parte de su carrera a la pintura de las comunidades monásticas de su orden. Los cuatro bodegones que se le atribuyen han sido interpretados dándoles un sentido de santificación divina de la vida cotidiana. Estas obras españolas no contienen un simbolismo manifiesto; tales interpretaciones nunca dejan de ser conjeturas. Sea como sea, este tipo de pinturas trata el género con particular solemnidad.



Bodegón con fruta, de Jan Davidsz de Heem; óleo sobre lienzo; 149 × 208 cm.; 1640; Louvre, París. De Heem (1606-83/84) está considerado como uno de los más grandes pintores de bodegones. Combina el dominio tonal de su nativo estilo holandés con la exuberancia del barroco flamenco. Sus composiciones presentan frutas exóticas, metales preciosos y vasijas de cristal, pero la abundancia de formas, colores y textura siempre está sujeta a una rigurosa disciplina pictórica. Por esta razón la influencia de Heem se ha dejado sentir sin interrupción hasta el siglo XX, en que Matisse pintó una versión libre de una de sus obras.



Bodegón que simboliza los atributos de la Virgen María, de Hans Memling (pintado en la parte posterior de un retrato de hombre joven); panel; 30 × 22 cm.; 1490; Colección Thyssen-Bornemisza, Lugano. El origen de la moderna pintura de bodegones en cuadros individuales de caballete, en oposición a la decoración mural del mismo tipo, puede encontrarse en imágenes simbólicas como ésta: el jarrón de lirios (pureza), las flores de lis (realeza) y las violetas (modestia), de Memling, asociados de forma simbólica a la Virgen María. Se pintó sobre el reverso de un retrato.



Bodegón con membrillo, repollo, melón y pepino, de Juan Sánchez Cotán; óleo sobre lienzo; 66 × 81 cm.; 1603; Fine Arts Gallery de San Diego. Cotán (1560/1-1627) dejó de pintar bodegones cuando entró en religión, pero la austera geometría de su obra condujo a suposiciones sobre su posible simbolismo trascendental.



Bodegón con instrumentos musicales, de Evaristo Baschenis; óleo sobre lienzo; 82 × 127 cm.; Pinacoteca Ambrosiana, Milán. Baschenis (1607?-77) y su familia trabajaron en la ciudad lombarda de Bérgamo, especializándose en la representación pictórica de instrumentos musicales. Prestando la misma atención al tono superficial y al lustre de los instrumentos de madera que a su compleja estereometría, los Baschenis adaptaron los métodos de Caravaggio a un tipo de bodegón aún más monumental y abstracto.



Cesta de fruta, de Caravaggio; óleo sobre lienzo; 31 × 47 cm.; 1596; Pinacoteca Ambrosiana, Milán. Caravaggio se formó en Lombardía, donde la influencia de la pintura del norte de Europa era muy fuerte. Este bodegón, posiblemente fragmentado de una composición mayor, perteneció antaño al arzobispo Borromeo de Milán, uno de los patronos del pintor flamenco Jan Brueghel (1568-1625). Caravaggio combinó el particularismo superficial característico del Norte (nótense los defectos que presentan las hojas y la fruta) con un tratamiento italiano de la forma, rítmico y monumental.

Metropolitan Museum, Nueva York). Como era de esperar, el resurgir del caballete (es decir, el cuadro individual y manejable), en oposición al mural, fue obra de los pintores del Norte. Probablemente esto tuvo un origen simbólico, ya que hay temas alegóricos —como, por ejemplo, el jarrón de flores asociado a María, como Virgen, Reina de los Cielos e Instrumento de la Encarnación— pintados en las cubiertas de obras de tipo religioso, y quizá fue así como entraron a formar parte del repertorio del arte doméstico, como contenidos temáticos independientes. Es difícil saber si hacia finales del siglo XVI las frutas y las flores tenían todavía un significado religioso en las pinturas flamencas, o si se trataba ya de un arte profano que continuaba apoyándose en un repertorio de formas tradicional.

Durante el siglo XVII evolucionó en Holanda una nueva forma abiertamente simbólica de este género: el bodegón *vanitas,* asociado de manera especial a la ciudad universitaria de Leiden. En él aparecían calaveras, velas humeantes, relojes y vasijas rotas, para recordar al espectador que la vida de los sentidos, las riquezas, la cultura y el poder no son más que «vanidad de vanidades». Pero incluso al margen de tal condición intelectual, los bodegones hablaban y hablan con sus voces mudas de otros misterios interiores: la abundancia, y el miedo al hambre, en la cocina o el mercado flamencos; la ausencia, en ciertos desayunos y banquetes holandeses en los que faltan anfitrión e invitados; la santidad, en los *bodegones* españoles, en los que la geometría divina ilumina la despensa más humilde; el sacrificio, en el gran buey que muere para que se pueda celebrar una fiesta; la decadencia, en el gusano que roe la armonía; la transitoriedad y el eterno retorno; y sobre todo la doliente belleza de la materia, creada por Dios y trabajada por el hombre.

Durante el siglo XIX reaparece o vuelve a inventarse una modalidad poco corriente, que pertenece al siglo XVII: la imagen del bastidor, la puerta, o el cajón; colecciones efímeras que evocan una vida, una muerte, una historia de amor.

El recuerdo vacía sus bolsillos.

Pese a la sensualidad que encierra, o precisamente *a causa* de ella, el bodegón es el género más auto-consciente e ingenioso de todos.



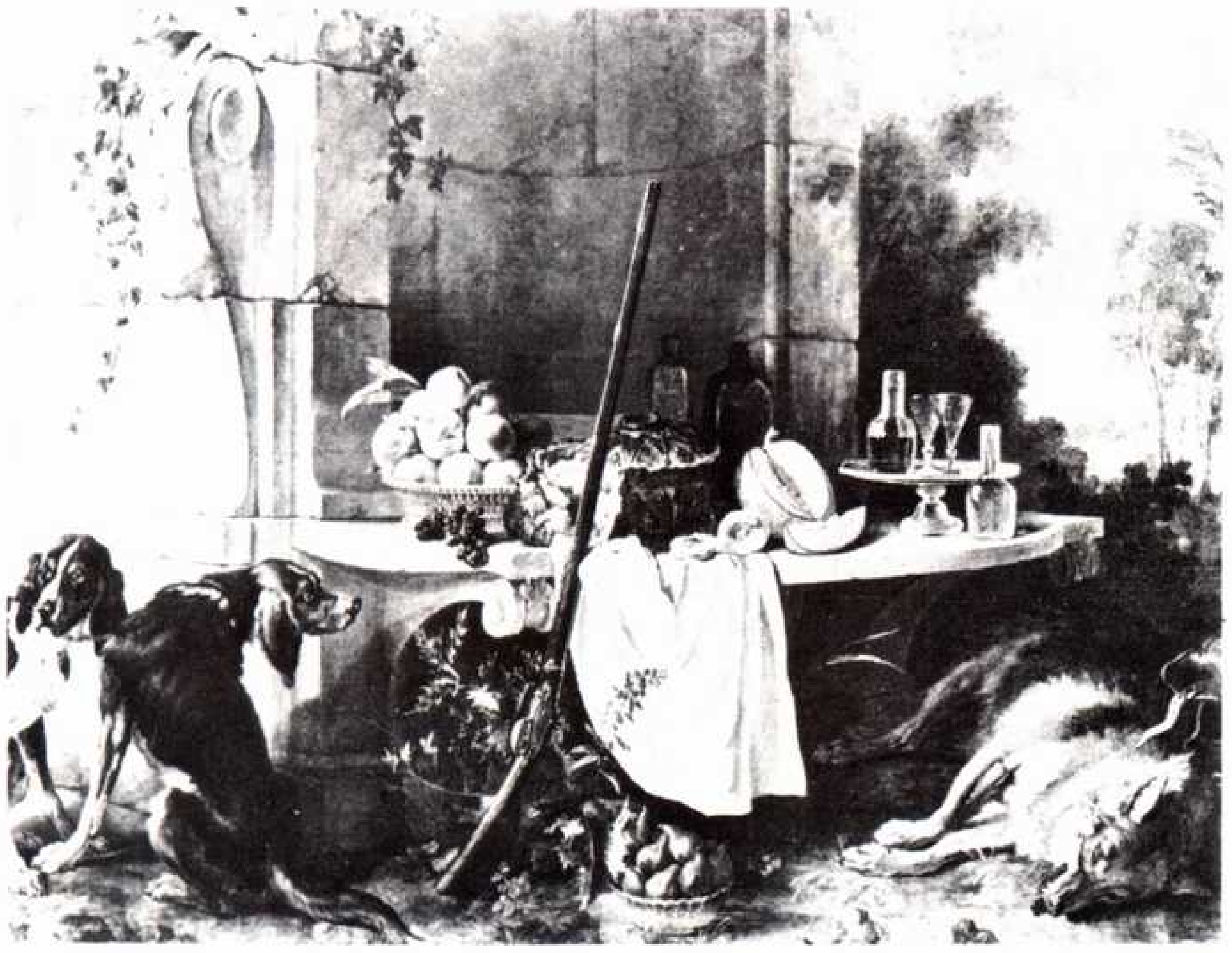
Roto en camino, de John Haberle; óleo sobre lienzo; 36 × 31 cm.; 1888-9; Memorial Art Gallery de la Universidad de Rochester, Nueva York.
La capacidad de la pintura de caballete para engañar al ojo depende de la identidad de escala entre los objetos representados y su representación, así como de la capacidad del pintor para reproducir efectos naturales de luz, color y textura. Aquí, Haberle (1856-1933) juega con la discrepancia entre una «obra de arte» y la representación realista del soporte de madera, el papel de envolver, la fotografía y la cuerda.



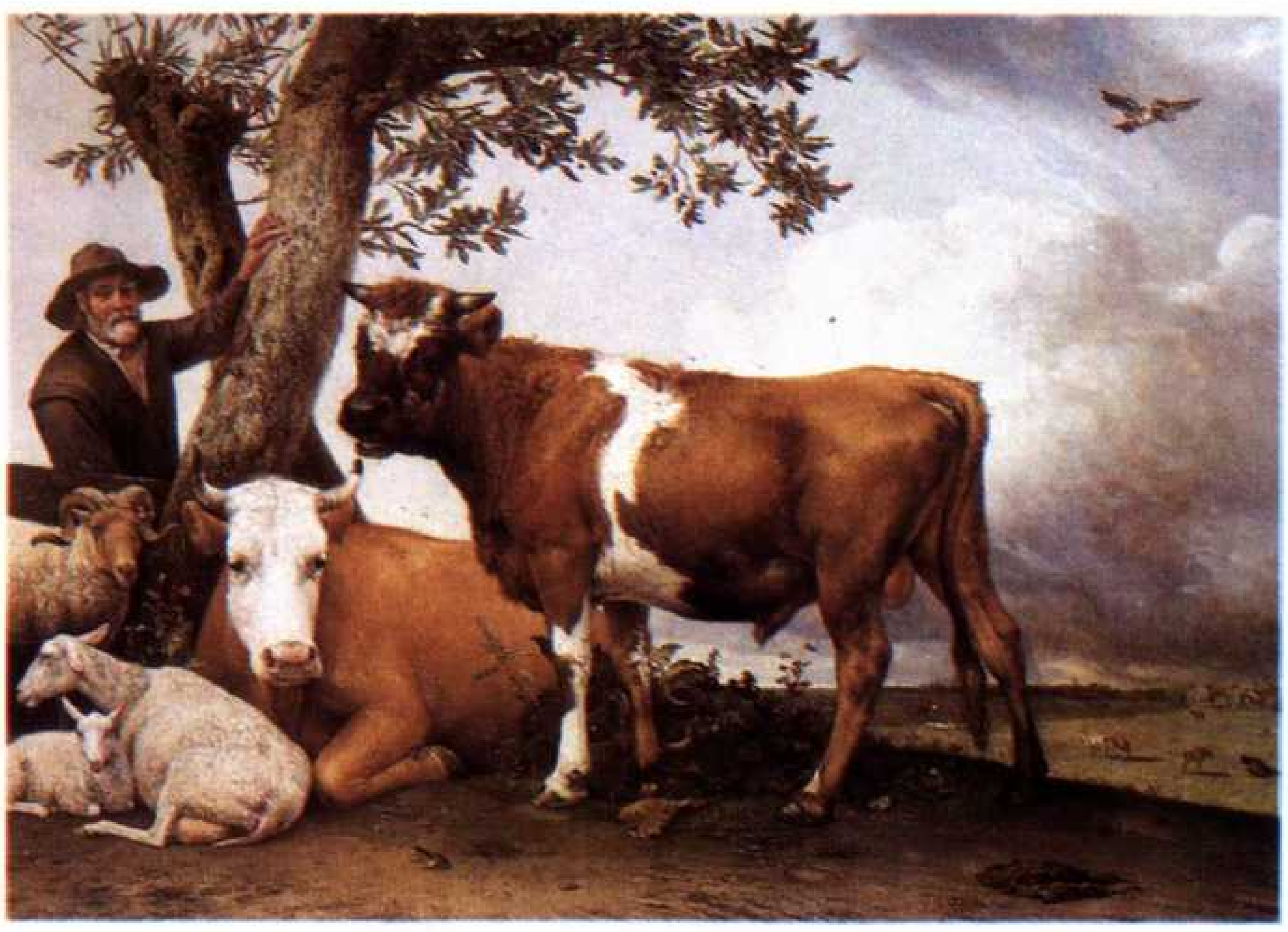
El buey desollado, de Rembrandt; óleo sobre tablero; 94 × 69 cm.; 1655; Louvre, París.
Las reses muertas y descuartizadas eran un rasgo característico tradicional de los cuadros de cocina y las representaciones de tablas de carnicero (véase también *La carnicería,* de Annibale Carracci). El aislamiento del tema de Rembrandt, junto a su monumental tratamiento, característico de la época clásica del arte holandés, provocan las emociones del espectador como suele hacerlo la pintura histórica.

LA PINTURA DE ANIMALES Y DEPORTES

La pintura de animales no ocupa lugar alguno en la jerarquía de los géneros. Las imágenes de animales se han incluido en la categoría de bodegones, especialmente subespecies tales como la de trofeos de caza. El arte animal carece, pues, de una categoría propia y, sin embargo, la representación de animales es el tema más antiguo y universal del arte figurativo; anterior a toda otra representación, si se exceptúa la pintura esquemática de figuras humanas, y apareció en las cavernas prehistóricas. Los animales han dado lugar a un arte no propiamente representativo, en el que sus formas se utilizan, por ejemplo, para dar cuerpo a otras partes constituyentes de la obra, o bien animar las superficies de objetos funcionales y ceremoniales, o de la arquitectura. Nuestra idea del significado de las pinturas de las cavernas no puede pasar de mera conjetura. Terreno más firme pisamos con respecto al arte del antiguo Egipto y de Oriente Próximo, en los que podemos distinguir significaciones que se mantienen más o menos constantes en la pintura y escultura de animales hasta entrado el siglo XIX. Determinadas figuras animales terroríficas, inmóviles o en acción, representaban «lo que trasciende a la humanidad»: así, el halcón, el ibis, el mono, la vaca, el toro, etc., simbolizaban aspectos de lo misterioso, lo divino, lo real, las fuerzas naturales, el tótem de la tribu. Aparecían retratados terribles animales salvajes en escenas de cazas reales, con los que se exaltaban el poder y las proezas del rey. La caza menor, la pesca con redes, como deporte y para surtir la mesa, y la cría y el buen gobierno de animales de granja: todo ello aludía a posesiones y actividades, al ámbito del hombre en la naturaleza, al paso ordenado de las estaciones y a la administración de los frutos de la tierra. A todo esto pueden añadirse imágenes de animales que juegan o descansan, ni salvajes ni domésticos, que pueden significar una Edad de Oro, el Jardín del Edén. En la Antigüedad Clásica, y de nuevo a partir del Renacimiento, el arte registró la afinidad entre los niños y los animales domésticos; tales imágenes eran muy atractivas y pertenecían a la vida real, pero también expresaban la todavía incompleta humanidad de la infancia. La proliferación de representaciones de animales —a medio camino entre lo decorativo, derivado del «estilo animal» de las tribus nómadas y lo simbólico y luminoso es una señal distintiva del arte de comienzos del Medievo. Las imágenes animales quedaron reducidas, con el desarrollo de las representaciones más realistas de personajes y escenas religiosas de

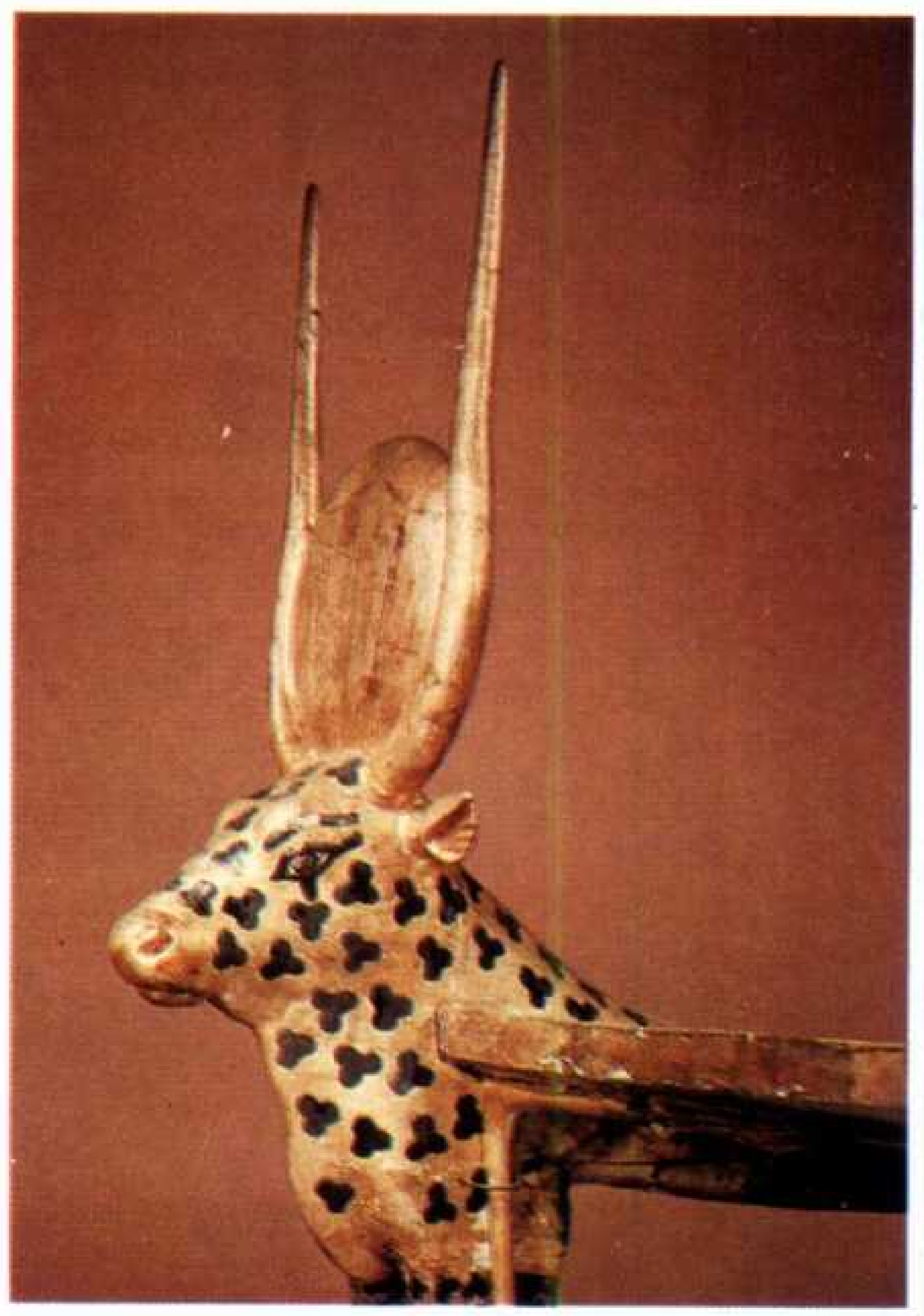


El lobo muerto, de J. B. Oudry; óleo sobre lienzo; 197 × 261 cm.; 1721; Colección Wallace, Londres. Oudry (1686-1755) pintó para la corte real francesa y para patronos aristócratas. Cuadros como éste combinan los géneros del paisaje y el bodegón con representaciones de trofeos de caza, pasatiempo reservado para los nobles. Estos cuadros formaban a menudo parte de la decoración permanente de una sala y se enclavaban en el artesonado, en lugar de enmarcarlos individualmente.

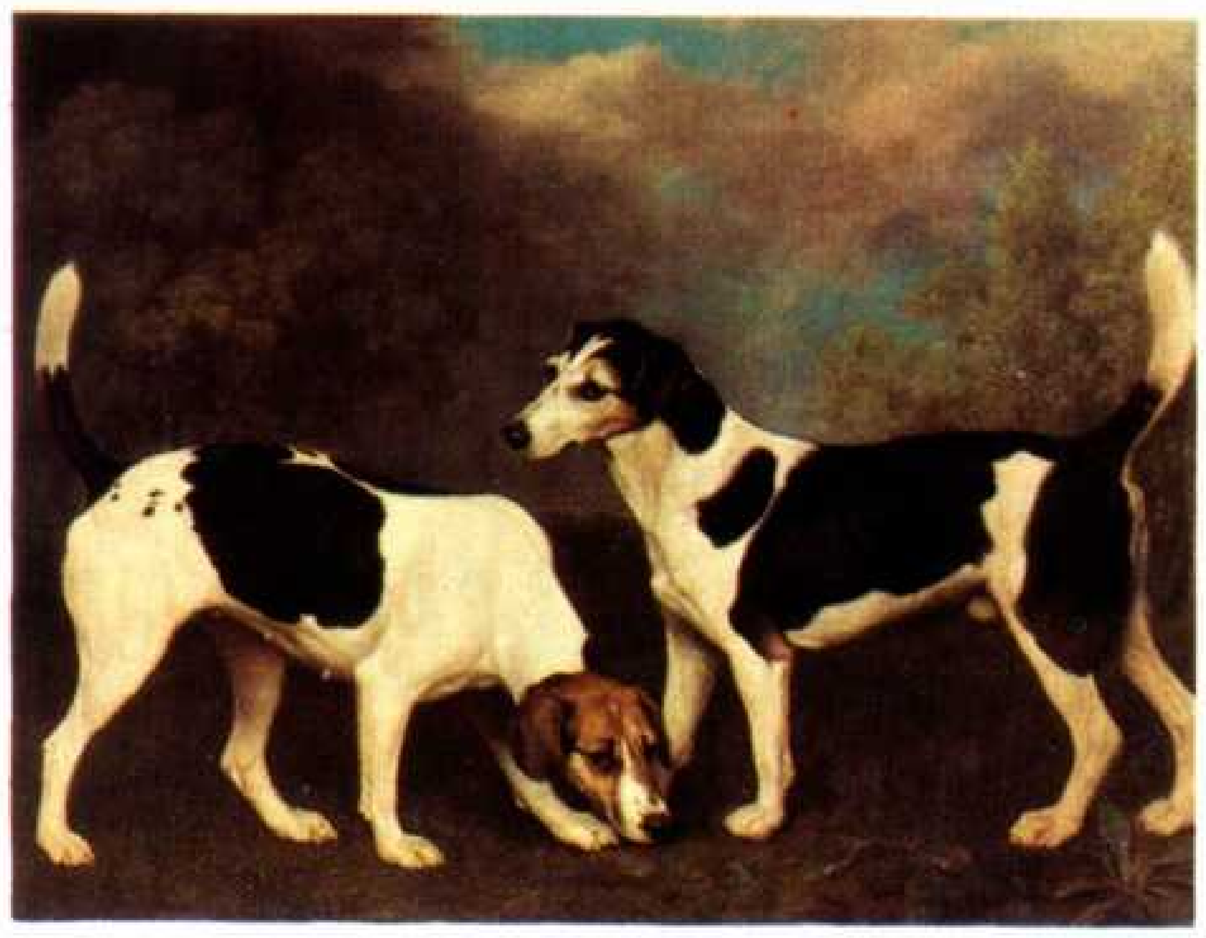


El becerro, de Paulus Potter; óleo sobre lienzo; 236 × 339 cm.; 1647; Real Museo de Arte (Mauritshuis), La Haya. El cultivo de la tierra como función del hombre en la naturaleza es uno de los temas más comunes de la pintura holandesa del siglo XVII. Sin embargo en este cuadro, perteneciente a la fase clásica del arte holandés, el tratamiento monumental del becerro reintroduce en el arte europeo el antiguo tema del héroe animal elemental.

Cabecera de cama funeraria en forma de vaca sagrada, perteneciente a la tumba de Tutankhamon; 1325 a. de C.; Museo Egipcio, El Cairo. A lo largo de la historia del arte se han empleado animales para dar forma personal a elementos de arquitectura y mobiliario y para animar las superficies de objetos funcionales y ceremoniales.







Perro y perra en un paisaje, de George Stubbs; óleo sobre lienzo; 102 × 126 cm.; 1792; Tate Galery, Londres.
Como ocurre en toda obra de arte figurativo que se precie, los cuadros de Stubbs ofrecen un minucioso equilibrio entre *mímesis* y artificio. A pesar de su naturalismo, sus perros de caza y sus todavía más famosos caballos aparecen artísticamente dispuestos conforme a un patrón que combina simetría con arabesco.

Leopardos jugando en un paisaje rocoso, de George Stubbs; óleo sobre lienzo; 102 × 127 cm.; 1763-8; Colección privada.
Stubbs (1724-1806) tenía conocimientos de anatomía; su curiosidad científica se combina con la simpatía y admiración que sentía hacia el tema en sus retratos de animales tanto domésticos como salvajes. En un cuadro como éste, únicamente los animales han sido observados y pintados del natural.



El «Holandés Errante» vence a «Voltigeur» en York, de J. F. Herring; óleo sobre lienzo; 1851; Jockey Club, Newmarket.
Los cuadros deportivos ingleses, invención del siglo XVIII, continuaron siendo obra de pintores especialistas. Este cuadro retrata el momento de la victoria en una carrera celebrada en York, pero más bien parece una convención jeroglífica o pictórica que una representación mimética.

la baja Edad Media, a escenas poco importantes, decoraciones al margen de manuscritos y gárgolas. Sin embargo, tanto la imaginería animal de comienzos como la de finales de la Edad Media, fue en gran parte alegórica, derivada menos de la observación de la naturaleza que de bestiarios y fábulas; así, por ejemplo, el pelícano, que simbolizaba a Cristo, alimentaba a sus pequeños de su propia sangre, mientras el rapaz y astuto zorro —mal monje— predicaba a los crédulos gansos de su «congregación».
Aunque Piero di Cosimo (1462-1521) pintó una Edad de Oro en la que el hombre y la bestia formaban pareja, y los Bassani se especializaron en cuadros del arca de Noé y sus habitantes, la corriente central del arte del Renacimiento italiano fue notablemente antropomórfica. No obstante, el caballo logró un lugar preferente próximo al del hombre. A través del monumento ecuestre, el caballo se convirtió en un símbolo de poder. En la obra de Leonardo simbolizó, además, la fuerza y energía elementales. *La batalla de Anghiari* (conocida únicamente a través de estudios y copias) asumió una significación universal, incluso cósmica, porque los caballos, que representaban al mundo de la naturaleza, reflejaban y amplificaban las pasiones enloquecidas de la guerra entre los hombres. Con este mismo espíritu, Rubens (1577-1640) y, después de él, Delacroix (1798-1863) adaptaron el esquema de *La batalla de Anghiari* a cuadros de caza de leones. El cultivo de la tierra volvió a exaltarse en el arte del siglo XVII, pero incluso en la pintura holandesa, con su tendencia hacia lo doméstico, hizo su aparición el héroe-animal elemental.
La influencia holandesa fue notable en la pintura inglesa de deportes y animales. Pero en estas obras la significación moral perdió terreno en favor del orgullo de la posesión y el amor al deporte: «Después de los retratos de sí mismo, su esposa y sus hijos, lo que más anhelaba tener el caballero inglés del siglo XVIII era un retrato de su caballo», escribe Ellis Waterhouse, «y había tanta demanda de grabados de caballos célebres y escenas deportivas, como de retratos de la familia real o de héroes populares». Los tres fundadores de la escuela, John Wootton (1682-1765), Peter Tillemans (1684-1734) y James Seymour (1702-1752), trabajaron en el hipódromo de Newmarket; los primeros cuadros deportivos reunían el interés por la carrera con la tradición del paisaje topográfico, lo que constituye también un rasgo muy característico del género inglés. A George Stubbs (1724-1806), que fue el pintor de animales más habilidoso de todos los tiempos, se le suele clasificar entre los pintores de escenas deportivas.

EL DESNUDO

«El desnudo», escribe Kenneth Clark en su obra del mismo título, «es una forma artística inventada por los griegos durante el siglo V a. de C.». Así define un tipo de imagen peculiar del arte occidental y sus tributarias, desarrollado en la Antigüedad, abandonado durante la Edad Media y reavivado durante el Renacimiento, que «no se limita a representar el cuerpo, sino que lo relaciona, por analogía, a todas las estructuras que han llegado a formar parte de nuestra experiencia imaginativa». Así, pues, los griegos fueron los primeros en reconciliar la representación sensualmente apremiante del cuerpo con el orden racional; y el secreto de la belleza se ha continuado buscando en diversos sistemas de proporciones corporales. El teórico de la arquitectura, Vitruvio (siglo I a. de C.), derivó del cuerpo humano los principios fundamentales para la construcción de un templo perfecto. La analogía entre cuerpo y edificio ha dado forma al arte y a la arquitectura hasta nuestros días, y la imagen del cuerpo humano como templo de Dios es omnipresente en el pensamiento religioso.

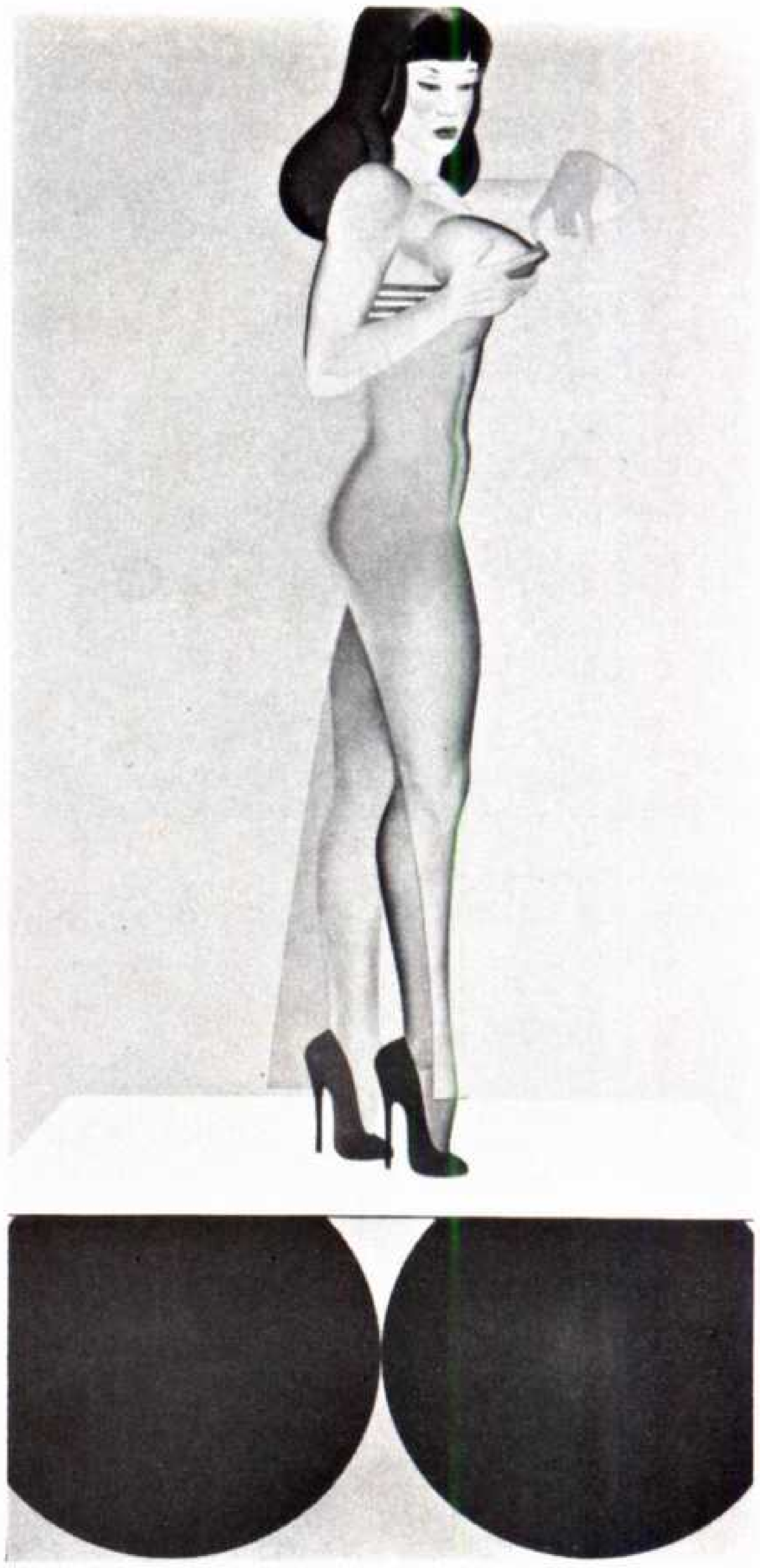
Ultimamente, el repertorio del desnudo se ha visto enriquecido con metáforas de paisaje o formas de máquinas. Tampoco dejó nunca el desnudo de ser un vehículo para la exploración de problemas de representación puramente técnicos, tales como, en nuestro siglo, por ejemplo, el modelado cromático.

A partir del Renacimiento, el desnudo se ha asociado, en un sentido o en otro, a nociones de moralidad, interés por lo absoluto, continuidad de las tradiciones y elevación de costumbres. Este desarrollo, inherente a la obra de Miguel Ángel y sus seguidores, se vio acelerado por las academias, que sustituyeron a los gremios y a los talleres en la formación de artistas profesionales.

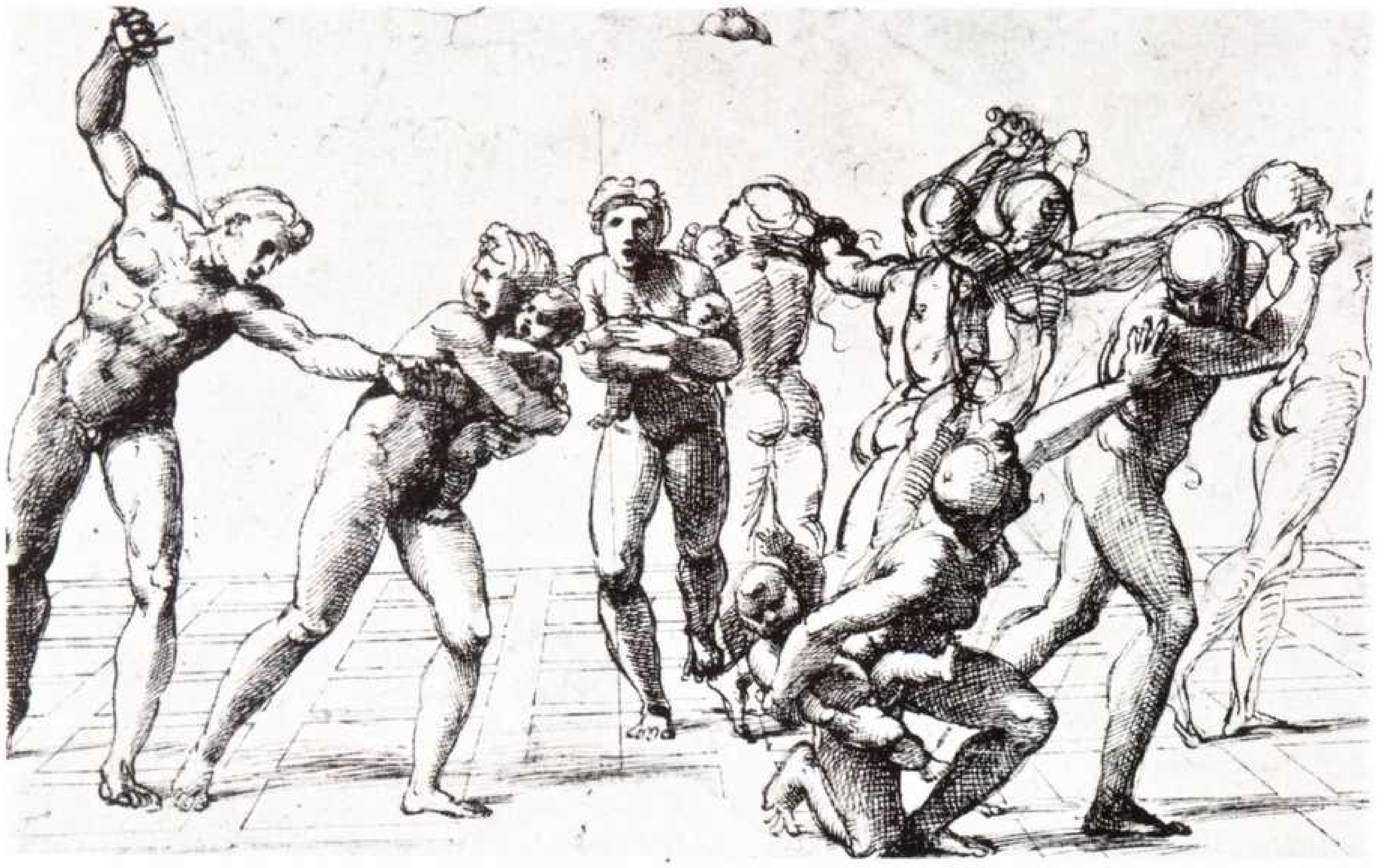
De acuerdo con la teoría y la práctica académicas, el cuerpo desnudo se estudiaba como parte del proceso de la pintura histórica para aclarar las nociones previas del relato histórico y de la composición. Sin embargo, presentada como una forma de ser o de vivir en la pintura histórica acabada, la desnudez constituye un medio de idealización.

En la figura masculina, donde es más frecuente, puede significar virtud heroica *all'antica;* su contrapartida femenina apunta hacia la belleza o castidad absolutas. En contraste, las formas artísticas post-medievales, especializadas en figuras vestidas, se consideran vulgares. Al reflejar como lo hacen, los caprichos de la moda y el gusto popular, corren el riesto de que se les acuse de trivialidad. Como si, de acuerdo con los valores académicos, el arte que rehúye el desnudo pudiera tender a centrarse sobre efectos momentáneos y a exaltar la transitoriedad y el relativismo moral.

El idioma culto conspira para tapar al desnudo con un velo de respetabilidad: en español la palabra «estudio», en inglés «a study», en el legalista alemán «der Akt», denotan la representación de un modelo desnudo. Estas palabras connotan



Desnúdame, de Allen Jones; óleo sobre lienzo; 244 × 121 cm.; 1972; Göleburg Art Museum. Allen Jones desafía la división entre el «elevado» arte del desnudo y la «baja» pornografía. Al igual que Tom Wesselmann, Jones emplea imágenes típicas de la publicidad y de los medios de masas, y subvierte el significado de *belleza ideal* tal como se venía aplicando al desnudo femenino en arte.

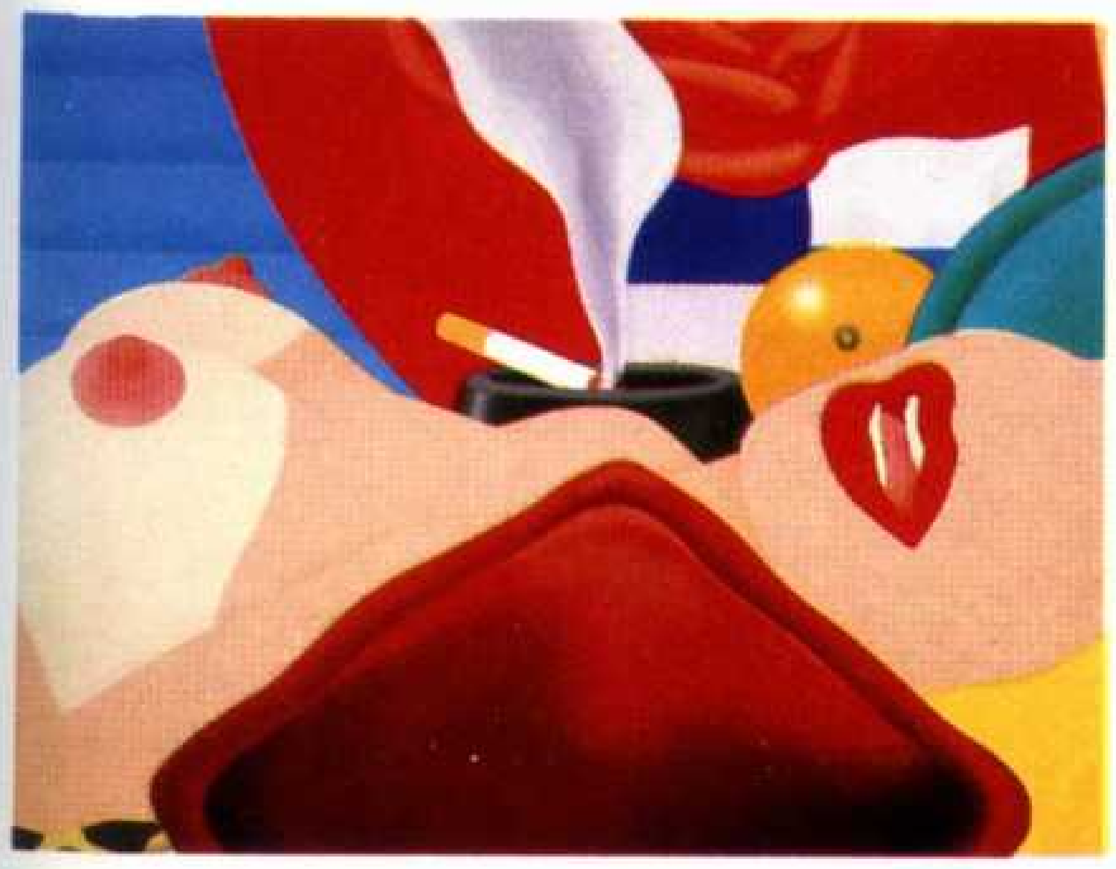


Estudio de la Matanza de los Inocentes, de Rafael; dibujo en tinta y tiza; 18 × 13 cm.; 1509-10; Museo Británico de Londres. Las escenas narrativas dramáticas artísticamente compuestas por Rafael fueron evolucionando en una serie de pasos que van desde la invención libre hasta los estudios minuciosos del natural, aunque, como sabemos gracias a estos últimos, los modelos no posaban en realidad completamente desnudos. Tan sólo cuando llegaba a establecer una *pose* expresiva y convincente, y cuando las *poses* de las diversas figuras guardaban relación armónica y variada entre sí, vestía a las figuras. La práctica de Rafael se adaptó luego a la enseñanza del arte, y el estudio desnudo llegó a convertirse en parte integral de la teoría y la práctica. académicas, para aclarar nociones preliminares de narrativa y composición de escenas en pintura histórica.

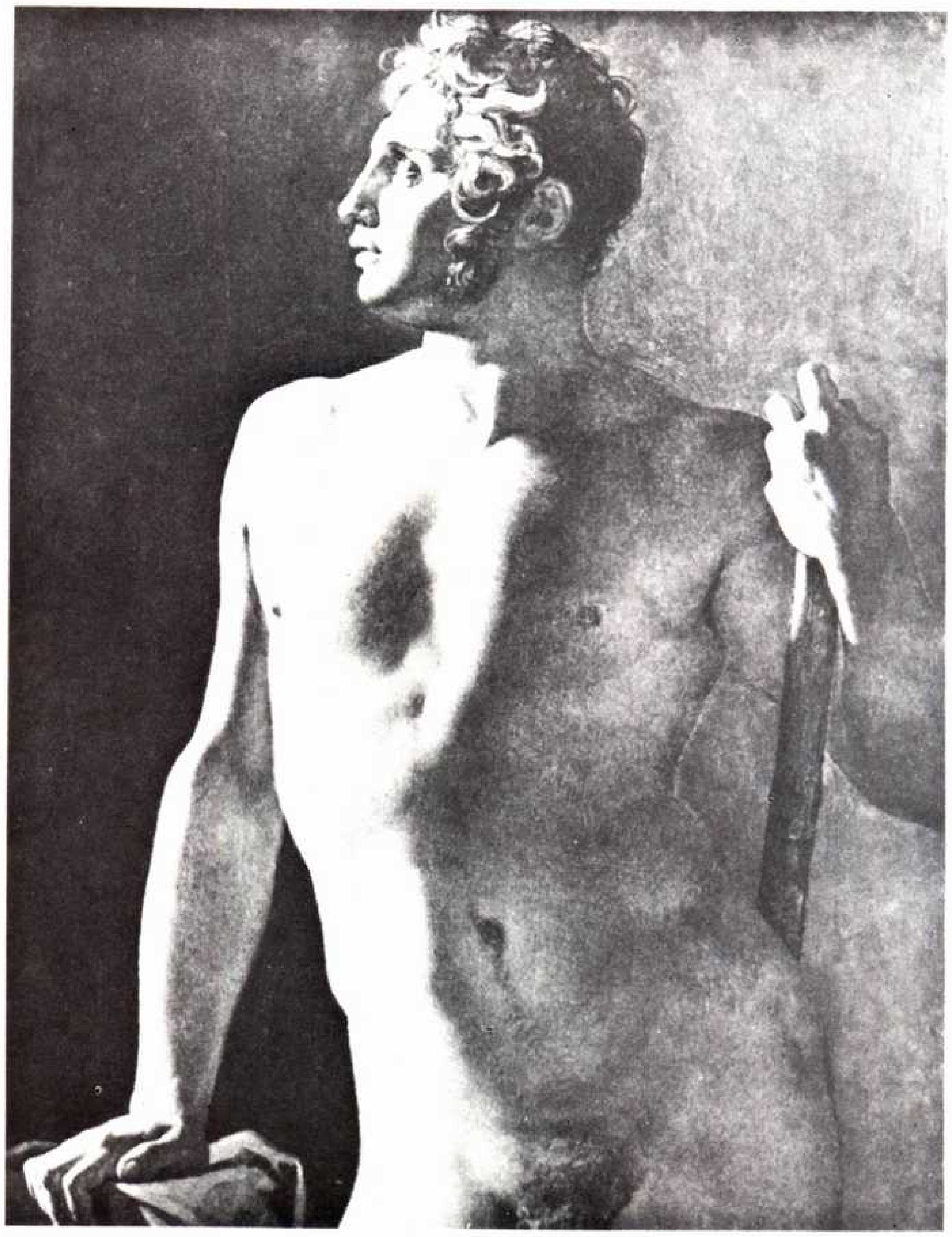
anonimato y desinterés: el cuerpo como objeto, el artista como estudioso. Ninguna persona preparada se sonreirá tontamente al contemplar el *Desnudo de pie, Estudio en azul* de Matisse (1901; colección privada), y únicamente el individuo tosco o ingenuo reaccionará más intensamente a la sexualidad que a la perfección técnica de esta figura. A pesar de esta culta sublimación, algunos artistas, como el niño del cuento de Hans Christian Andersen «El traje nuevo del emperador», han proclamado la desnudez del desnudo y han puesto al descubierto la política sexual académica.
En nuestros días, la serie de Tom Wesselmann *El gran desnudo americano* desarrolla variaciones sobre el tema de las zonas desnudas como forma decorativa; aún más subversivamente, Wesselmann degrada el desnudo femenino a la categoría de bodegón, vinculado a la cultura de la misma forma que un queso de Edam en un desayuno holandés, mercancía del consumista Sueño Americano. Allen Jones desafía la división entre el «elevado» arte del desnudo y la pornografía «barata».



Miss O'Murphy, de François Boucher; óleo sobre lienzo; 59 × 73 cm.; 1752; Alte Pinakothek, Munich.
El estudio de Boucher de una de las amantes de Luis XIV sitúa al desnudo en un interior contemporáneo. El cuadro es una reelaboración típicamente intimista y ligeramente erótica de un tema importante del Renacimiento y el arte barroco: la Venus reclinada, en la que la textura de la carne contrasta con la de las telas. Estos «cuadros de camarín» provocaron la reacción de los neoclasicistas.



Gran desnudo americano n.º 99, de Tom Wesselmann; óleo sobre lienzo; 152 × 206 cm.; 1968. Wesselmann subvierte la significación tradicional del desnudo, uniéndolo al bodegón, un género «bajo» en la escala académica de valores. Más tarde le aplica imágenes y técnicas de la publicidad de bienes de consumo, la decoración de interiores y la prensa popular, satirizando así los valores de la consumista cultura americana.

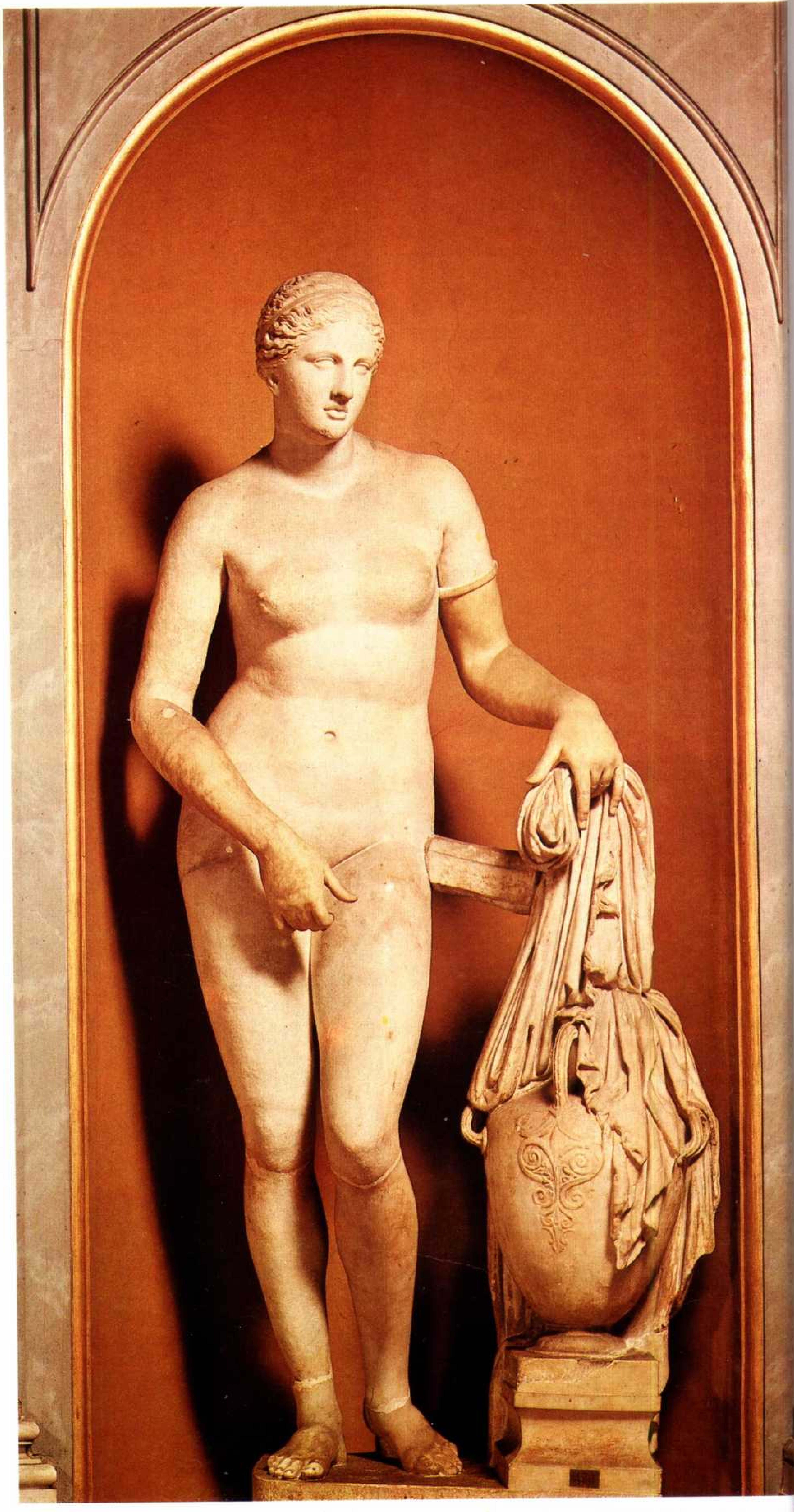


Estudio de un torso masculino, de J. A. D. Ingres; óleo sobre lienzo; 100 × 80 cm.; 1800; Ecole des Beaux-Arts, París. Los artistas neoclásicos, en reacción frente a las modas frívolas e intimistas del arte del siglo XVIII, buscaban el restablecimiento de la «noble sencillez y la grandeza serena» del arte antiguo clásico, especialmente el griego. Ingres, a la edad de veinte años, ganó el primer premio de torso en 1801 con este cuadro ejecutado en la Ecole des Beaux-Arts siguiendo el estudio de J. L. David. El realismo aparece aquí templado con cierto respeto a los cánones antiguos de belleza y heroísmo.

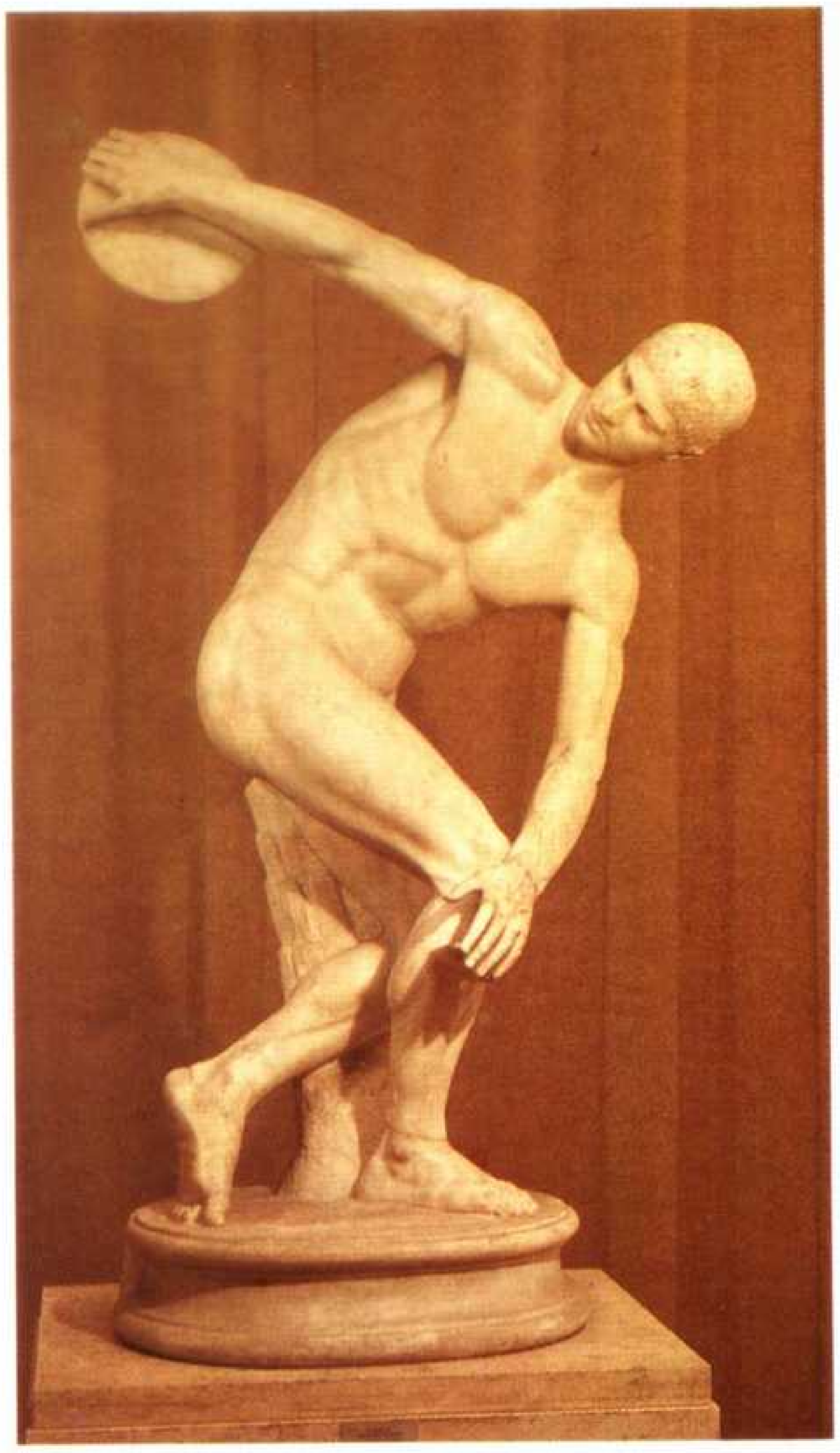
Sylvia Sleigh ha pintado hombres como objetos pasivos y narcisistas según su visión femenina. Un siglo atrás, Manet escandalizó a la opinión pública con su *Olympia* (1863; Musée du Jeu de Paume, París), situando a una mujer desnuda en unas circunstancias socialmente reprobables

fuera del estudio del pintor. Boucher había hecho lo mismo con su *Miss O'Murphy* (1751; Wallraf-Richart-Museum, Colonia; 1752; Alte Pinakothek, Munich). Pero esta nueva apreciación radical no ha afectado a la mayoría de los consumidores de arte, como tampoco a muchos productores. La persistencia del homenaje académico al valor moral y estético absoluto del desnudo falsifica nuestra percepción del arte pasado y del moderno.

Así, pues, se asume con frecuencia que las propiedades idealizantes del arte griego, su esquematización del cuerpo de acuerdo con unas reglas racionales, constituyen una *imposición* de orden sobre el caos de la observación natural, una generalización a partir del imperfecto personaje individual. Tal procedimiento puede caracterizar al neoclasicismo de los siglos XVIII y XIX, pero es ajeno a la Antigüedad e incluso al Renacimiento. El arte griego heredó del Egipto faraónico el motivo monumental de la figura humana, los esquemas y las técnicas de su representación. El método egipcio de alinear la visión frontal del rostro con una de las caras de un bloque cúbico dio lugar a que se articulase la figura para que expresara, en primera instancia, un sistema estructural abstracto e inorgánico de ejes horizontales y verticales. La «invención» griega del desnudo consiste en el hallazgo progresivo de modos cada vez más atrevidos de liberar a la imagen del cuerpo de su matriz pétrea, sin deshacerse en absoluto del canon egipcio ni de su disciplina. La capacidad biológica del organismo para los movimientos complejos y pasajeros se fue afirmando de manera gradual (como en el *Discóbolo,* original del 460-450 a. de C.; copia romana en el Museo de las Termas, Roma), como lo fue su vulnerabilidad a la sensación y a la emoción (como en *La muerte de Laocoonte y sus hijos,* original del 100 a. de C.; copia romana en los Museos del Vaticano, Roma), a la deformación profesional (que se observa en el *Pugilista* laterano, 50 a. de C.; Museo de las Termas, Roma). El arte helenístico (desde finales del siglo IV hasta el I a. de C.), cada vez menos sujeto a las exigencias del culto y producido cada vez más para conocedores, se deleitaba retratando etapas de la vida humana desde la infancia hasta la edad madura, pasando por la adolescencia.



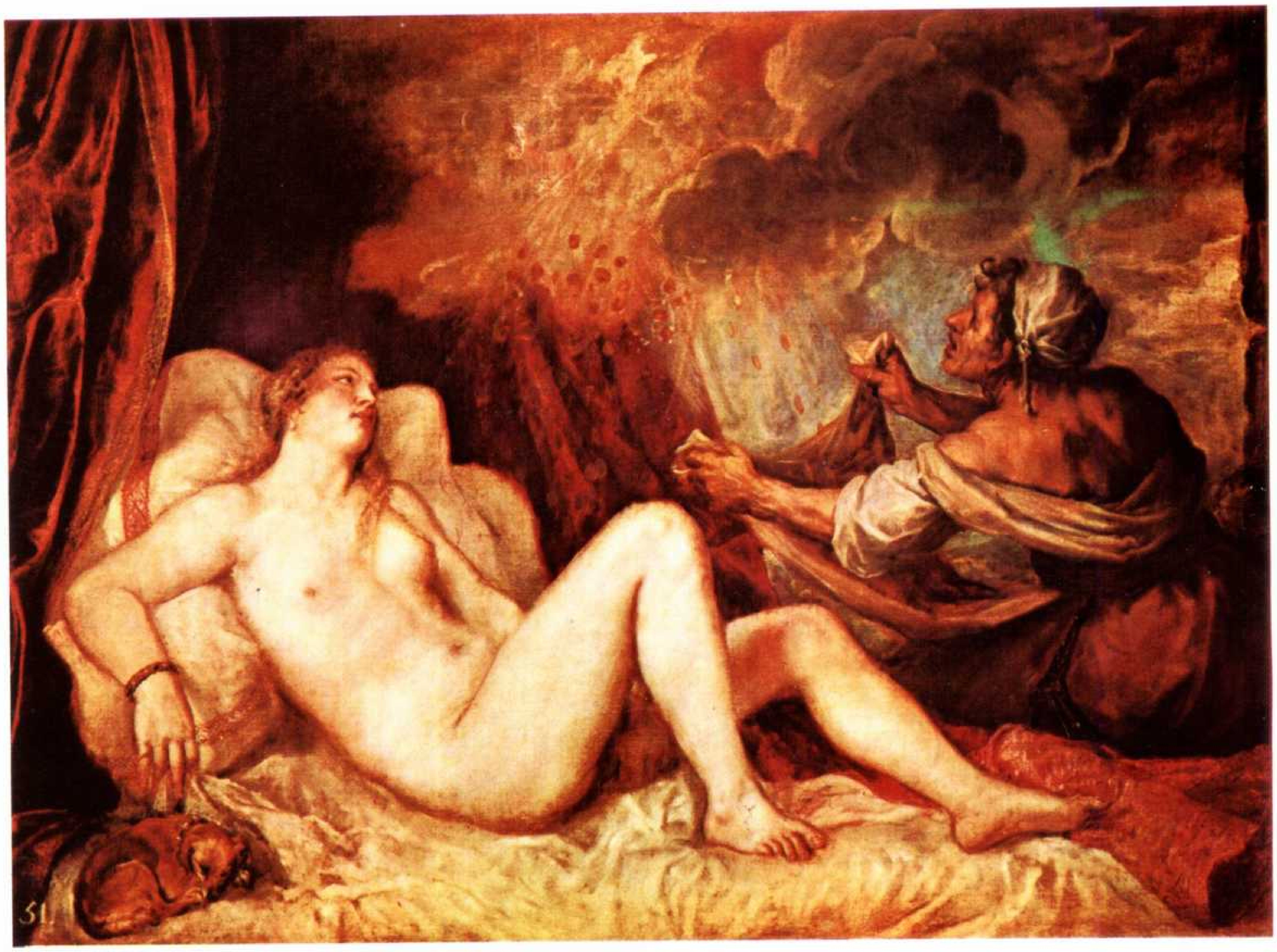
Afrodita de Cnido, de Praxíteles; mármol; 216 cm. de altura; copia romana de un original fechado en el 350 a. de C.; Museos Vaticanos, Roma.
Hasta el siglo IV a. de C. el desnudo femenino fue un tema raro y sin importancia en el arte griego, y se reservaba una admiración romántica para el cuerpo masculino. La estatua para el culto de la Afrodita desnuda de Praxíteles, de la que ésta es una copia romana, estaba declinada primero a Kos, pero la rechazaron en favor de una versión vestida. Esta estatua sugería la idea de que un intruso había sorprendido a la diosa mientras se bañaba.



El discóbolo (El lanzador de disco), de Mirón; mármol; 152 cm. de altura (160); copia romana de un original fechado en el siglo V a. de C.; Museos Vaticanos, Roma.
El discóbolo de Mirón no ha llegado hasta nuestros días, pero se le conoce a través de descripciones literarias y de numerosas copias romanas, de las que ésta es la mejor. Esta obra combinaba el reflejo del principio de *simetría,* heredado de los cánones del arte egipcio, con el *ritmo.*

En contra, quizá, de suposiciones modernas, el desnudo femenino se da relativamente tarde en el arte griego y continuó siendo más raro que el masculino a lo largo de toda la Antigüedad. El erotismo griego aparecía más sublimado cuando se dirigía al joven que cuando se dirigía a la joven. El amor entre jóvenes, desnudos en el gimnasio o participantes en juegos religiosos, era amor romántico *por excelencia.*
El amor de las mujeres, recluidas en el hogar cuando eran virtuosas, y pesadamente vestidas, era una emoción más baja y más utilitaria. Aunque los romanos aborrecían la homosexualidad griega y la desnudez masculina pública, adoptaron las convenciones del arte griego, si bien de forma difícil y tardía. Tan sólo en el Renacimiento empezó el desnudo femenino a rivalizar con el masculino, aunque esto ocurrió menos en la obra de Donatello o de Miguel Ángel, que fueron los artistas más próximos a la Antigüedad en materia de inspiración y sentimiento. En ambos períodos se reconoció sin tapujos el efecto sexual del desnudo femenino.

Dánae, de Tiziano; óleo sobre lienzo; 186 × 207 cm.; Museo del Prado, Madrid.
Esta es la segunda de dos versiones de la Dánae de la fábula de Ovidio pintadas para Felipe II de España por Tiziano. Dánae, encerrada en una torre por su padre, fue fecundada por Júpiter en forma de lluvia de oro. Este desnudo es el más abiertamente erótico de todos los de Tiziano y fue también su interpretación más lograda hasta aquel momento del colorismo veneciano, aunque este desnudo monumental vuelve al punto de partida, pasando por *Leda* y *La noche,* de Miguel Ángel, hacia la estatuaria antigua.



LA HISTORIETA Y LA CARICATURA

La caricatura es la representación deformada, generalmente satírica, de una persona o acción mediante la exageración de rasgos característicos. El término italiano *caricatura* es una palabra del siglo XVII, pero en la práctica existen algunos precedentes de ella en el arte antiguo y en el medieval. Su primera expresión clara son unas sátiras del siglo XVI sobre el sentido italiano del decoro, social y estético, en aquella época.

La sátira encuentra su fuerza en una reacción de burla ante este decoro que todo lo invade y en la noción renacentista de la importancia del individuo. Para que una caricatura tenga éxito, debe referirse a una persona muy conocida por el público.

La historieta es una parodia pictórica de situaciones humanas y acontecimientos contemporáneos, expresados a menudo en secuencias de dibujos, siempre humorísticos —a veces de manera bastante perversa— y con frecuencia caricaturescos.

En los últimos cien años de caricatura e historieta se han unido en la práctica el uso y la interpretación comunes. La caricatura ha sido también utilizada, en cierta medida, por el arte pictórico (especialmente en la pintura expresionista), y sobre todo en la ilustración de libros.

El pintor boloñés Annibale Carracci sentó las bases del retrato caricaturesco al fundar una Academia de arte en el último tercio del siglo XVI. En el arte italiano no pasó de ser una diversión jocosa, aristocrática y relativamente privada. Bernini y Tiépolo se cuentan entre sus exponentes más famosos; fue probablemente Bernini quien introdujo en Francia la práctica de la caricatura en la década de 1660.

Cuando llegó a Inglaterra, a comienzos del siglo XVIII, se utilizó con fines políticos. Desde la época de Lutero, ya se empleaban en la Europa del Norte impresos como vehículos de protesta y comentario sobre temas políticos, sociales y, sobre todo, religiosos. En el siglo XVIII la caricatura se integró en esa larga tradición.

Lord George Townshend (1724-1807) fue el primer caricaturista importante de este tipo, y la caricatura política floreció en la Inglaterra de finales del siglo XVIII y comienzos del XIX. Tomando como ejemplo a Hogarth, sus exponentes principales fueron Rowlandson, Gillray y Cruikshank.



Gian Lorenzo Bernini (1598-1680); el cardenal Virginio Orsini, el capitán de los Romaneschi y un caballero francés; pluma y bistre; Gabinete Nazionales delle Stampe, Roma. Tres de las caricaturas más antiguas hechas por un artista que subsisten. Dos son exageraciones estilizadas de las características del individuo. La tercera —el capitán de los Romaneschi— es muestra de la improvisación inventiva de los rasgos destacados en los que se basa toda gran caricatura.



La compañía de enterradores, de William Hogarth; grabado; 22 × 18 cm.; 1736; British Museum, Londres. Este grabado se anunció como «Matasanos en consulta» e iba dirigido contra tres médicos curanderos. Son éstos, de izquierda a derecha: el oculista «Chevalier» John Taylor («ejemplo», escribió Samuel Johnson, «de hasta dónde puede llegar la ignorancia empujada por la desvergüenza»); la señora Mapp, curandera famosa por su habilidad en encajar huesos; Joshua «Spot» Ward, fabricante de píldoras sin cualificación protegido por el rey Jorge II.
El grupo anónimo de médicos que están debajo representa todo el amplio abanico del charlatanismo médico.

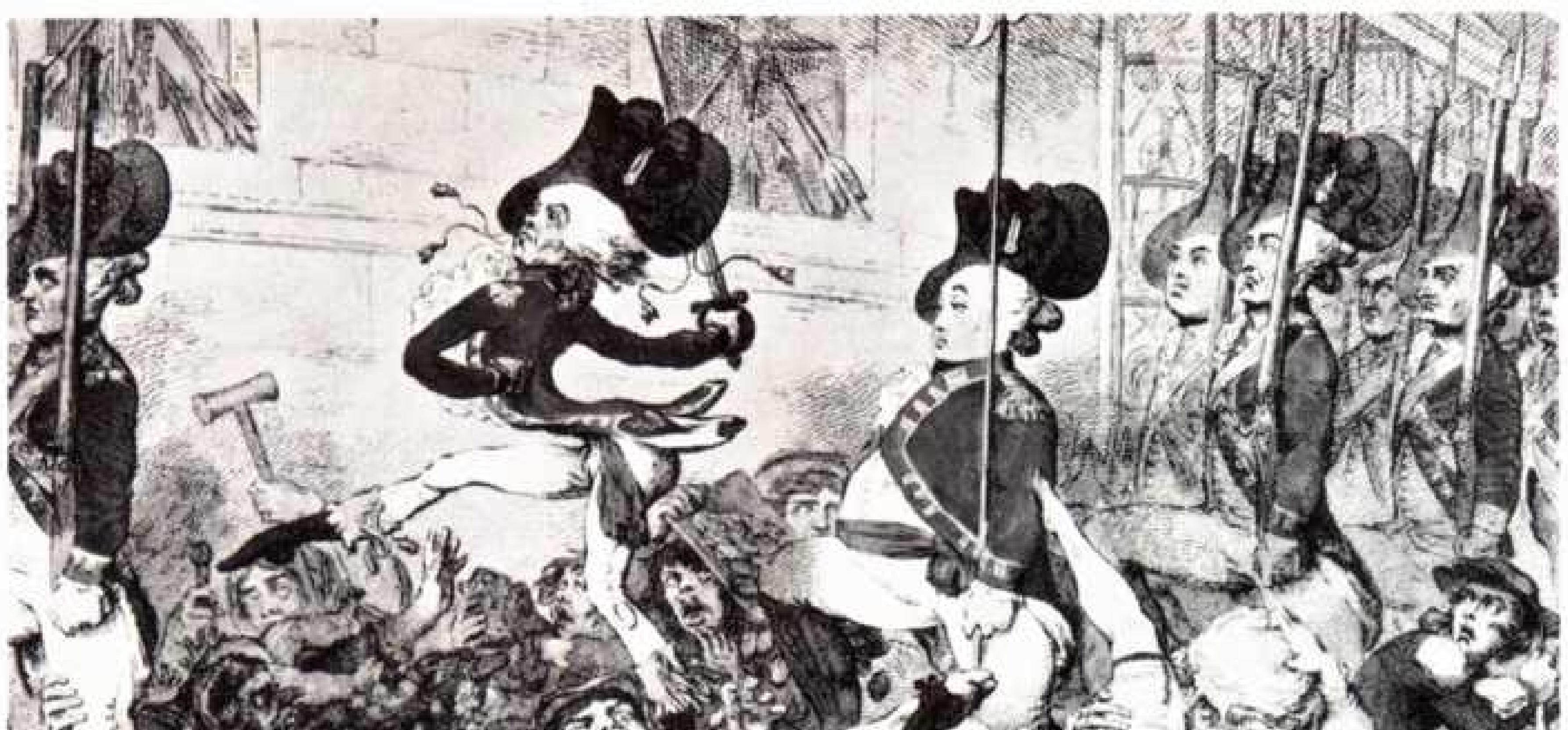


Un sibarita, de James Gillray; grabado, 1792, British Museum, Londres.
Este sibarita sometido a los horrores de la digestión es el Príncipe de Gales, a sus treinta años de edad, sentado en su residencia de Carlton House.

El gusto «nashional», de George Cruikshank; grabado; 29 × 22 cm.; 1824; British Museum, Londres.
La innovación artística fue, a partir del siglo XIX, uno de los blancos más frecuentes del dibujante de historietas, sobre todo en lo relacionado con monumentos y con el gasto de fondos públicos. Aquí Cruikshank señala con su juego de palabras la consternación ante la originalidad del proyecto de Nash para la iglesia de All Souls, Langham Place, Londres (construido entre 1822 y 1825).



Marcha hacia el banco, de James Gillray; grabado; 41 × 51 cm.; 1787; British Museum, Londres.
El tema es la guardia armada que se apostaba dos veces al día ante el Banco de Inglaterra, después de las Revueltas de Gordon de 1780, y la innecesaria pervivencia de la costumbre (que todavía se observa).



Sus blancos preferidos fueron Charles James Fox, Pitt el Joven, Napoleón y las Revoluciones americana y francesa. Con frecuencia el tono era lacerante y a veces se extremaba demasiado la deformación satírica. Sin embargo, seguía siendo un género casi exclusivo. Aunque algunos llegaron a publicarse en periódicos, estos grabados en cobre (a veces coloreados a mano) se vendían, en su mayoría, en tiendas elegantes, en ejemplares sueltos o en series. No eran caros y casi inmediatamente se convirtieron en artículos de coleccionista.
Hacia mediados del siglo XIX, los gustos del público se orientaban más hacia el comentario social cómico y generoso (como el practicado por

Charles Keene y Phil May) que hacía la sátira política mordiente y grotesca.
The Monthly Sheet of Caricatures (Hoja mensual de caricaturas) se publicó por primera vez en Londres, en 1830, y fue seguido por la fundación de *Punch,* en 1841. Este hecho señala el comienzo de la moderna historieta y de su contexto habitual. Las primeras historietas de *Punch* eran grabados en madera muy elaborados (realizados por hábiles artesanos a partir de los dibujos del artista), casi siempre con largos títulos, juegos de palabras complicados y alusiones equívocas.
La historieta política a toda página fue una característica semanal desde los primeros años: la famosa imagen de Bismarck.
El abandono del piloto (1890), de la que fue autor John Tenniel, fue ejecutada con este fin. Por la misma época, los franceses dieron a la caricatura y a la historieta su verdadero papel activo en la política. El editor parisino Philipon fundó *La Caricature* en 1830. Sus artistas más importantes fueron Daumier y Grandville. Philipon se vio envuelto en una constante lucha con la administración de Louis-Philippe, y aunque mantenía una hábil línea editorial, evitando por estrecho margen la difamación, la censura del gobierno se intensificó. Daumier fue encarcelado en dos ocasiones por sus sátiras políticas.
Los humoristas gráficos más ingeniosos que ejercieron en el período de finales del siglo XIX fueron figuras fundamentales de la historia del arte, como Lautrec, Doré, Beardsley y Bonnard, y también humoristas profesionales, como Nast, del *Harper's,* o Keene y Phil May, de *Punch.* Los dibujos se hicieron más fluidos, bien por la influencia de los estilos curvilíneos del *Art Nouveau,* bien como resultado de los nuevos sistemas de impresión fotográfica, que permitían prescindir de grabadores, intermediarios.
A partir de finales del siglo XIX, siguiendo el ejemplo de *Punch* en Inglaterra, se fundaron en diversos países otras grandes instituciones periodísticas dedicadas al humor y a la sátira, como *Le Rire* en Francia (1824), *Simplicissimus* en Alemania (1896), *The New Yorker* en los Estados Unidos (1924) y *Krokodil* en Rusia (1922). Estos y otros semanarios se convirtieron en el escaparate principal de la historieta

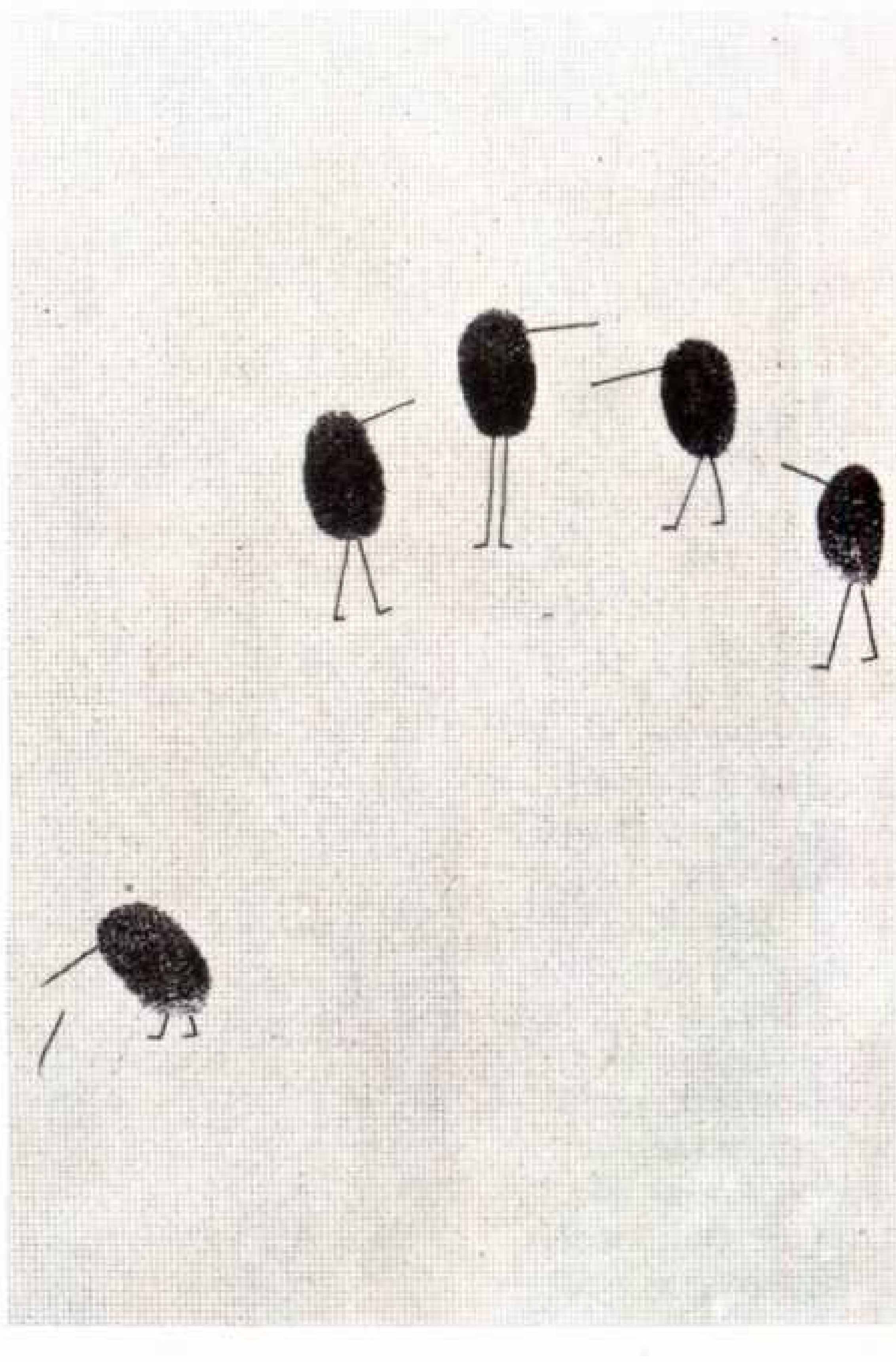




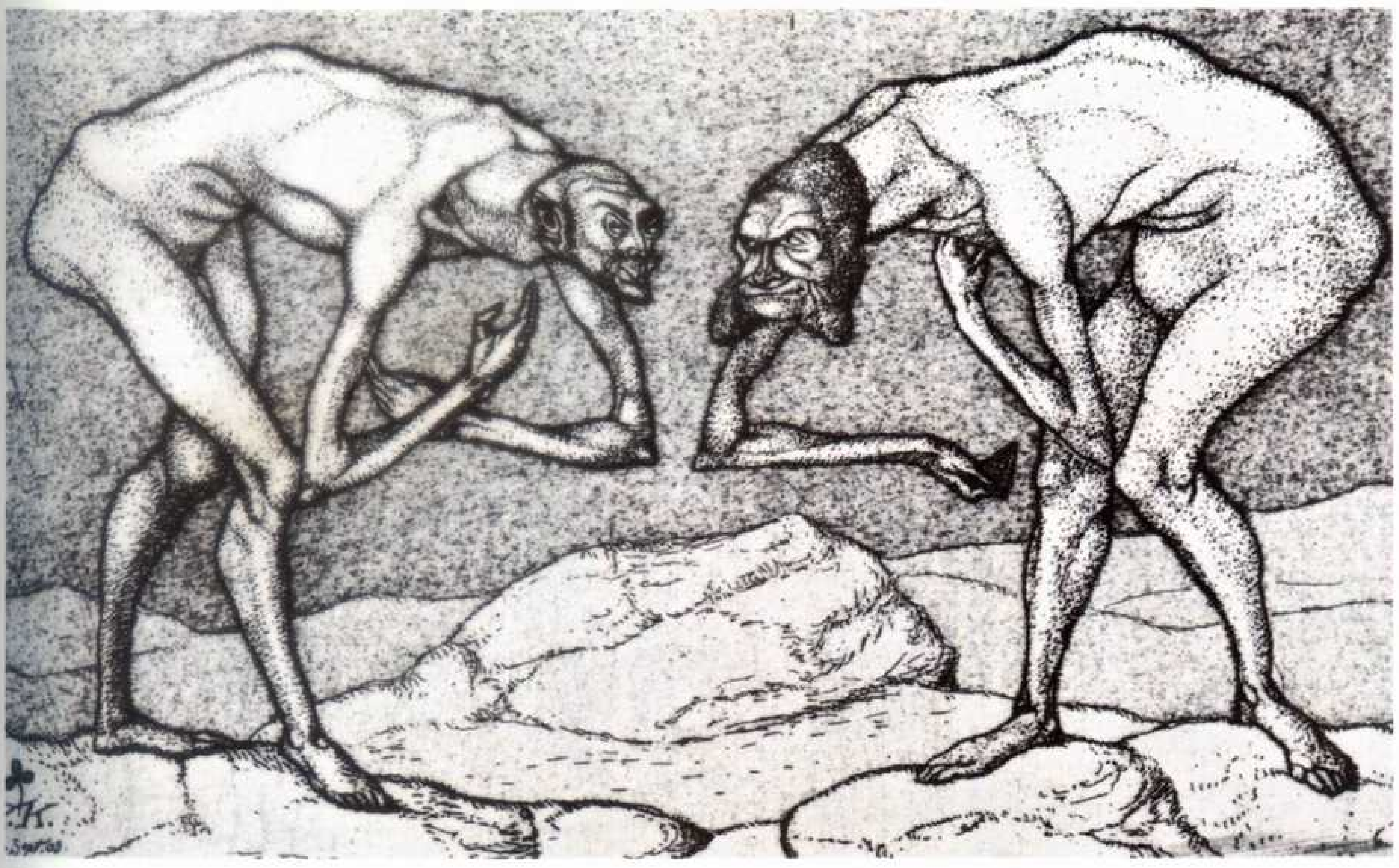
Dos caricaturas de Monet; *arriba, Un hombre,* carbón realzado con tiza blanca, 61 × 45 cm.; *derecha,* Mario Uchard, lápiz, 32 × 25 cm.; ambos c. 1857-58; Instituto de Arte de Chicago.
Las caricaturas hechas por Monet en su adolescencia están estrechamente relacionadas con las de Nadar. Estas caricaturas representan a personajes observados en Le Havre. Las vendían en una tienda de enmarcado de cuadros; allí fue donde el pintor se encontró por primera vez con el paisajista Eugène Boudin. Esta facilidad de sacar un parecido con cuatro líneas presagia la aguda percepción y fluidez de los primeros cuadros impresionistas de Monet.



Gladstone, por Phil May; 1893; Victoria and Albert Museum, Londres. La economía gráfica de Phil May, entonces de moda, se aprecia mejor en sus dibujos de personas, hechos a pluma.



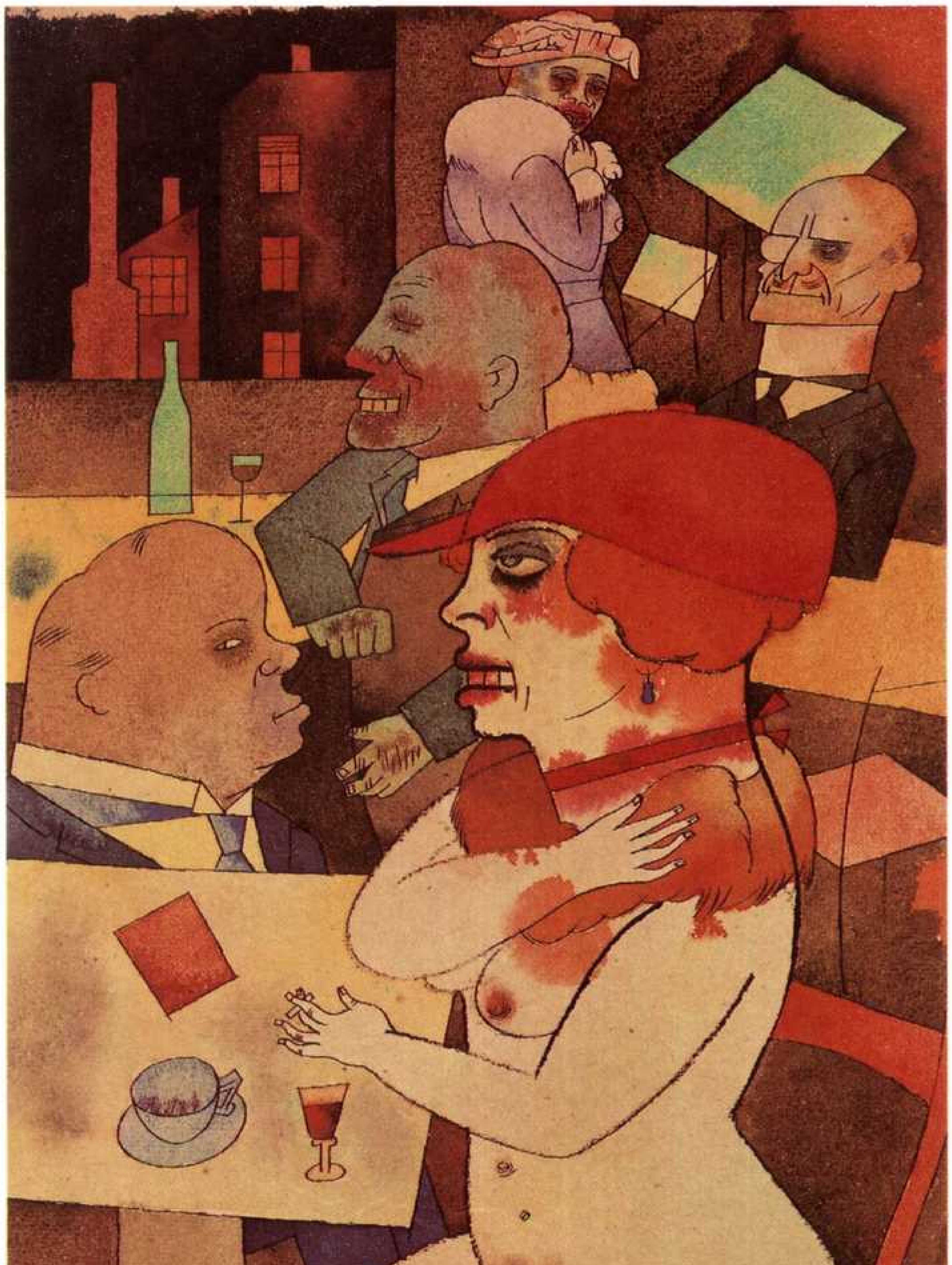
Pasaporte, de Saul Steinberg; 1954; Victoria and Albert Museum, Londres. Gran parte de la originalidad de Steinberg se basa en su improvisación con medios gráficos preparados. Este rechazo de la destreza manual de los dibujantes de historietas del siglo XIX está muy extendido entre los dibujantes modernos.





El arte en la caricatura: *¿Querría alguno de vosotros crear escuela?*, de Michel Folkes; 1964; publicado en *Punch*. Al igual que cualquier otro artista, Folkes ha tomado el «arte elevado» como tema de sus historietas y dibujos, de una manera amablemente irónica.

La caricatura en el arte: *Dos hombres se encuentran y cada uno piensa del otro que es de clase social superior*, de Paul Klee; grabado en cinc; 11,5 × 22,5 cm.; 1903; Berner Kunstmuseum, Berna.



Belleza, a ti te alabo, de George Grosz; pluma, tinta y acuarela; 42 × 30 cm.; colección privada. La expresiva reducción y estilización de la primera obra gráfica de Klee se apoya directamente en la tradición gótica del dibujo (recordemos a dibujantes como Pieter Brueghel el Joven, Albrecht Altdorfer, Jacques Callot). La obra de Klee se asemeja mucho a la caricatura. En la obra de otros artistas modernos de tradición expresionista, como George Grosz, es cada vez más difícil trazar una línea convincente entre caricatura y «bellas artes».

moderna. El punto de atención común a todas ellas fue la comedia social de costumbres con bastante conciencia de clase. *The New Yorker* nunca fue políticamente activo, pero otros que —como *Punch*— lo fueron en un principio, salieron poco a poco de la arena política a medida que avanzaba el siglo.

El papel político de la historieta y de la caricatura ha sido asumido por los periódicos de cada país, que emplean a humoristas fijos, así como también a dibujantes de historietas políticas, como colaboradores habituales. La división entre sátira política —de Sir David Low (1891-1963) a Gerald Scarfe (1936)— y la más o menos afectuosa sátira del comportamiento humano —de H. M. Bateman (1887-1970) a Jules Feiffer (1929)— ha permanecido prácticamente intacta. Una tercera categoría, que tiene su origen en algún punto de la historia de lo grotesco, se relaciona con un sano amor por lo ridículo, y en épocas recientes está presente en obras de diferentes artistas como Paul Klee (1879-1940), Edward Lear (1812-1888), William Heath Robinson (1872-1944), Gerard Hoffnung (1929-1959), J. G. Thurber (1894-1961) y Saul Steinberg (1914-). Comparada con sus antepasados del siglo XIX, la historieta moderna es, con muy pocas excepciones, económica y sobria desde el punto de vista gráfico, y a menudo sin leyendas.

LOS GÉNEROS EN EL ARTE MODERNO

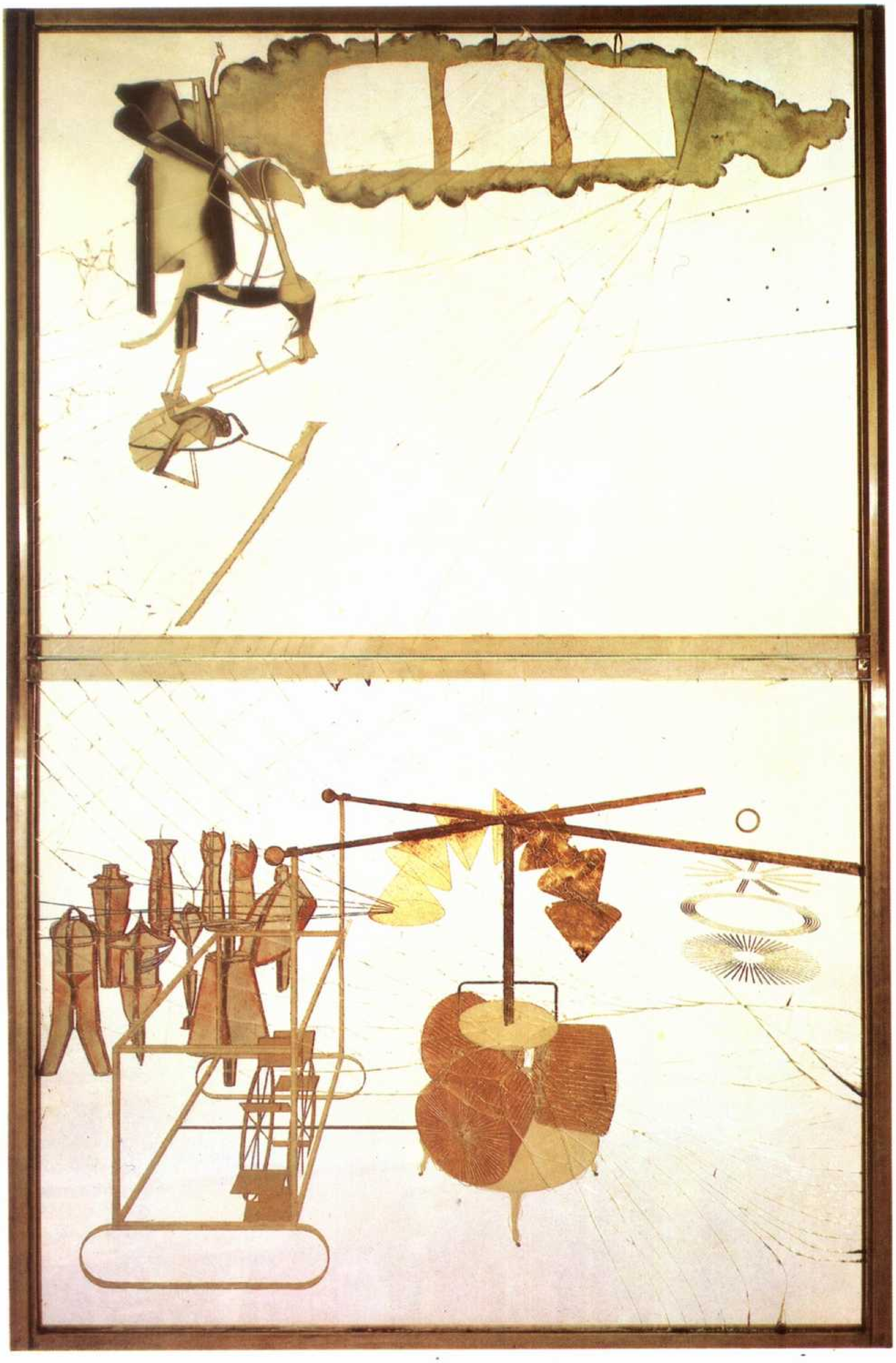
No es necesario decir que el modernismo, abiertamente consagrado a divorciar el arte de la literatura y a librarse del paternal control ejercido por las academias, estaba dispuesto a renunciar también a los géneros. La esclarecedora afirmación de Walter Pater de que «todo arte aspira constantemente a la condición de música», en un ensayo sobre la pintura de Giorgione publicado por primera vez en 1877, fue consigna de muchos artistas del movimiento modernista.
Pero, incluso si dejamos a un lado a los que hicieron de su adhesión a las categorías tradicionales una cuestión de honor y nos fijamos solamente en la obra de artistas vinculados a la vanguardia, nos encontramos con que los géneros sobreviven en el artista como matrices que regulan no sólo el contenido, sino también la forma. Para el espectador son un sistema de señales que le guía en su aproximación a la obra, que a veces carece de imágenes identificables. Se ha dicho que el arte abstracto se funda especialmente en los géneros, de tal manera que da la impresión de que el sistema, lejos de imponer divisiones artificiales en una actividad que suele valorarse por su libertad, refleja sin alteración la experiencia humana común y nuestra captación de la misma.
Desde las postrimerías del siglo XVIII, los géneros se han entrecruzado, sobre todo con la intención de aumentar el significado o la fuerza comunicativa de las categorías menores. Para lograrlo se introdujeron en ellos elementos inconfundibles del enfoque y el aspecto de la pintura histórica. A partir del Romanticismo, la aspiración a la «condición de *historia*» caracteriza a gran parte del arte; el problema está en mostrar que esta parodia de la afirmación de Pater no se contradice con ella. En realidad fue la generación de Pater la que hizo posible la adopción de ambos. La elevación de los temas de género a la categoría de historia mediante el estilo, la escala y el simbolismo de ocasión de conocer ejemplos del proceso de promoción anterior a esa época. Por razones evidentes, la mayoría conservadora de los artistas y el público la condenaron, mientras que se aceptó la inserción de elementos históricos en el retrato. Un ejemplo famoso es *El sembrador* de Millet (1850; Museo de Bellas Artes, Boston), típico campesino y tradicional tarea, pero la ejecución tiene la escala física y espiritual de Miguel Ángel. Estas características hacen que la imagen no sólo traiga consigo ecos de las representaciones medievales y renacentistas de las estaciones, sino que, a través de su presencia épica, suscite también pensamientos sobre la vida y la muerte, la dignidad del trabajo y la gente común.
Baudelaire reclamó un arte que ensalzase al hombre moderno en su hábitat, cada vez más regulado a la ciudad. Tendrá que pasar algún tiempo antes de que el hombre urbano encuentre esta exaltación épica. La rápida respuesta visual de los impresionistas no era apta para afirmaciones épicas, pero los neoimpresionistas mostraron una positiva inclinación hacia la monumentalidad. La obra maestra de Seurat, *Tarde de domingo en la isla de la Grande Jatte* (1866; Instituto de Arte de Chicago), puede considerarse como el primer ejemplo acabado de este tipo. *Entierro en Ornans* (1850; Louvre, París) de Courbet, perteneciente a la generación anterior, ofrece una adecuada comparación entre campo y ciudad. *Los constructores,* de Léger (1950; Museo Fernand Léger, Biot), es un ejemplo triunfante del siglo XX: la



El descendimiento de Cristo, de Rosso Fiorentino; óleo sobre tabla; 333 × 196 cm.; 1521; Pinacoteca Communale, Volterra.
Léger tomó el tema de este gran cuadro viendo a algunos hombres que levantaban tres pilares en el campo. Hizo muchos bocetos y versiones hasta convertir esta particular experiencia visual en una afirmación general acerca del éxito de la construcción colaborativa. En su versión definitiva, aquí presentada, introdujo ecos de un tema tradicional, familiar para los países católicos, con el mismo contenido formal de seres humanos en acción sobre una estructura vertical lineal: el descendimiento de Cristo.

Los constructores, de Fernand Léger; óleo sobre tela; 300 × 200 cm.; 1950; Museo Fernand Léger, Biot.







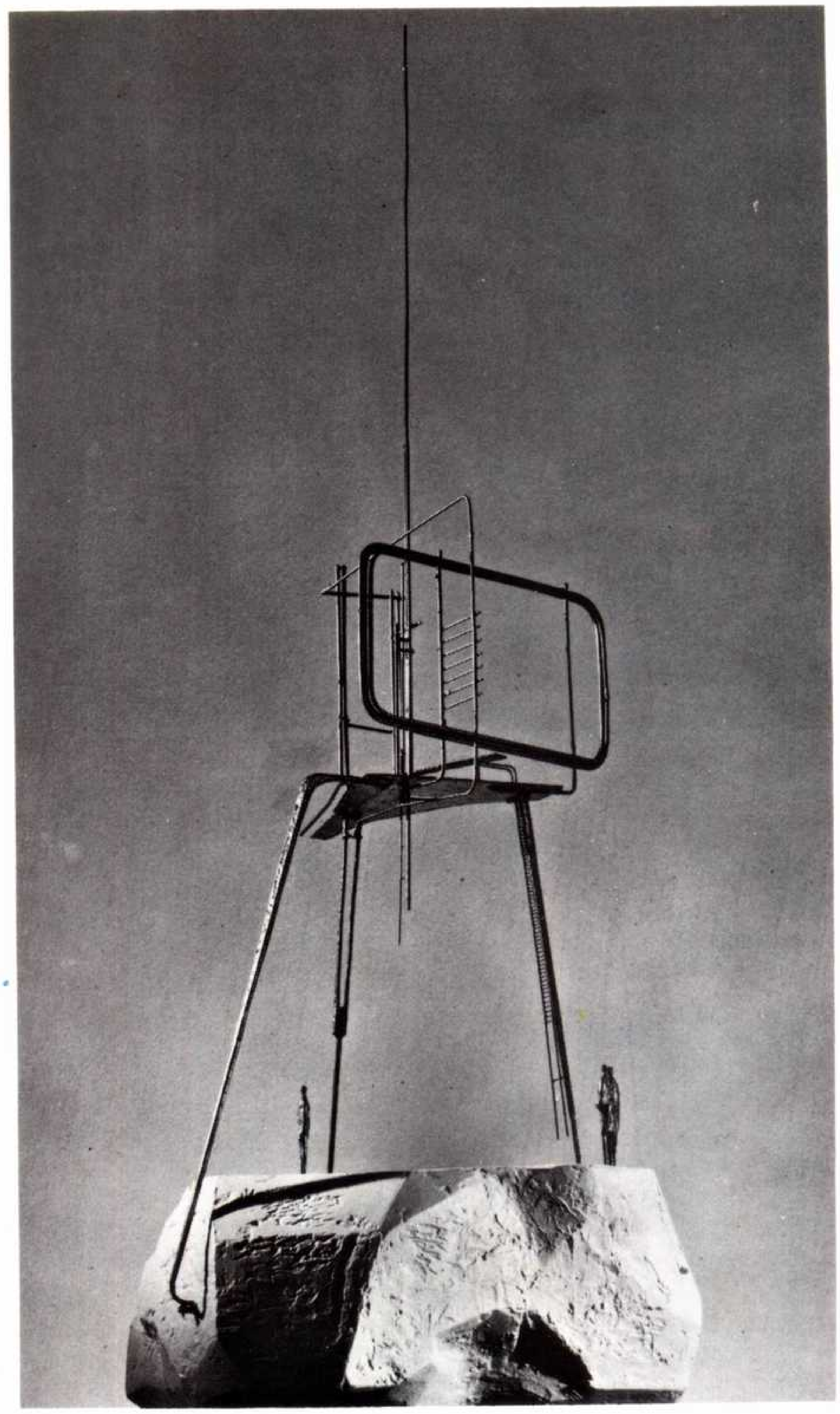
La novia desnudada por sus solteros, Anochecer, de Marcel Duchamp; óleo y alambre de plomo sobre vidrio; 277 × 175 cm.; 1915-23; Museo de Arte de Filadelfia.

La Coronación de la Virgen, de Rafael; óleo sobre tela (transferido de tabla); 267 × 163 cm.; 1502-3; Museos Vaticanos, Roma. La obra maestra de Duchamp, producto de muchos años de estudio y ensayos preliminares, contiene gran número de referencias a los conocimientos ocultos, así como también al mundo moderno y a la vida personal del artista. La disposición en dos partes de esta composición refleja la forma tradicional de las pinturas de la Coronación y Asunción de la Virgen, divididas en el plano celeste y el terrenal.

valiosa pero ordinaria actividad de gente corriente («en peor situación que nosotros») se convierte en una imagen heroica mediante una representación ampliada, idealizada, en lugar de detallada e individualizada.
George Grosz manifestó su deseo de producir «pintura histórica moderna» y su *Pilares de la sociedad* (1926; Nationalgalerie, Berlín Oeste) muestra la caricatura de una especie de pintura de género adaptado a las finalidades de la *historia;* trae reminiscencias no sólo de la obra de Hogarth (1697-1764) —a quien Grosz apuntaba específicamente—, sino también de la tradición del norte de Europa, del joven *Cristo entre los doctores de la ley,* y su reiteración inversa, en un período posterior de la historia, en *Cristo ante Pilato* o *Ecce Homo.*

Los simbolistas, en las décadas de 1880 y 1890, valoraron la sugestión y el misterio por encima de la instrucción más directa asociada con la poesía épica y la *historia.*
Animaron a los artistas a explorar un ámbito de la experiencia humana reconocido a partir del Romanticismo como fuente de invención artística: el ámbito del sueño, de la fantasía y de las sugerencias informes, tanto más intensas cuanto que carecen de

cualquier definición verbal.
La creencia de finales del siglo XIX en la eficacia del significado impreciso, transmitido por medio de imágenes y también mediante el recurso al color, al tono y a la línea, brillantemente expresada en la obra de Gauguin *¿De dónde venimos?...* (1897; Museo de Bellas Artes de Boston), se reforzó con la investigación científica sobre el papel real que desempeñan los estímulos visuales.
Esto quiere decir que un pintor contemporáneo como Kandinsky podía borrar de sus obras incluso los vestigios de imágenes reconocibles y tener la razonable pretensión de comunicarse a un nivel suprarracional, como la música y las doctrinas místicas a las que él y otros fueron arrastrados por la teosofía y movimientos espiritistas similares. Duchamp no fue arrastrado al misticismo propiamente dicho, sino a los secretos de la alquimia y a otras enseñanzas ocultas. Su *La novia desnudada por sus solteros, Anochecer* (1915-23; Museo de Arte de Filadelfia) es tan precisa en su dedicación y fugitiva en su significado como los textos que la estimularon; desde el punto de vista de la composición, su pintura en dos partes implica un uso consciente del retablo tradicional de la *Asunción.* El *Guernica* de Picasso ha sido propuesto también como una moderna *historia:* el bombardeo de la ciudad vasca, que se expresa más de una manera alegórica que descriptiva, constituye una declaración global sobre la violencia y el sufrimiento. El *Guernica* refleja puntualmente en su composición la forma de tríptico característica de muchos retablos. Un concurso internacional sobre el tema *El prisionero político desconocido,* realizado entre 1952 y 1953, otorgó el primer premio a una maqueta de Reg Butler, en parte abstracta y en parte figurativa, que tanto debe a la disposición formal y también al condicionamiento emotivo recibidos de esa imagen con tanta implantación en el arte religioso occidental: la *Crucifixión.* Muchas otras obras modernas que tratan acontecimientos o problemas también modernos se han valido de algunos aspectos afines a la tradición de la pintura histórica, pero en la mayoría de los casos se han enfocado según las formas tradicionales, como en el de la pintura exhortatoria socialista, en México y la Rusia Soviética, y con frecuencia también en formas neoclásicas, como por ejemplo en la propaganda fascista.
La pintura de bodegones y paisajes ha experimentado un gran florecimiento en tiempos modernos. Los artistas que decidieron acentuar el interés puramente visual de sus temas, con grados variables de interferencia temperamental, podían volverse a los impresionistas y posimpresionistas, especialmente a Van Gogh y a Cézanne, como ejemplo y como aliento. Los que quisieron aumentar los significados específicos o implícitos de su obra podían estudiar, igualmente, la obra de Van Gogh, y, retrocediendo un poco en el tiempo, la de los románticos y, sobre todo, la de Turner, Constable y Friedrich.
Aunque el triunfo de la pintura abstracta suscitó dudas sobre el valor de estos temas y formas, también hizo posible que los artistas los examinasen como novedades. La pintura metafísica (en especial la de Chirico y Carrà) encontró en los espacios urbanos y en temas a veces bastante prosaicos la poesía visual antirracional que los simbolistas habían captado por medios más fantásticos. Podría argumentarse que el surrealismo estableció, al explotar todas las categorías de la imagen y todos los recursos pictóricos disponibles —desde las figuras simbólicas consagradas por el tiempo hasta simples puntos y rayas de pintura—, que todo es *historia* con tan sólo abrir nuestro subconsciente a ello.
La pintura abstracta no eludió la influencia de la tradición y puede demostrarse que debe mucha de su eficacia al efecto que esta tradición conserva en muchos.



Modelo de guía para *El prisionero político desconocido,* de Reg Butler; diferentes metales colocados sobre una base de yeso; altura 223 cm.; 1955-6; Tate Gallery, Londres. El primer premio del concurso internacional para erigir un monumento al «Prisionero político desconocido», en el que participaron escultores famosos, fue ganado por un desconocido. Su maqueta muestra un montículo sobre el que se encuentran tres figuras bajo una estructura vertical que sostiene una implícita cuarta persona, la víctima y el héroe. Es casi seguro que el jurado se sintió influido por resonancias de la concepción de Butler, que sugieren un equivalente moderno del martirio más famoso de la historia del mundo, es decir, la Crucifixión.

EL DIBUJO

El dibujo es un arte por derecho propio, pero también desempeña el papel de base necesaria en otras artes, especialmente el grabado, la pintura y la escultura de bajorrelieve; además, en su forma esquemática, es una técnica fundamental para el diseño arquitectónico y de otras clases. Así, pues, puede considerarse el dibujo como el aspecto bidimensional de toda forma artística visual, independiente del color y de la tercera dimensión, aunque puede sugerir ambas cosas. Es evidente que los dibujos pueden colorearse, en tanto que algún tipo de escultura de relieve muy bajo está muy cerca del dibujo. En algunos casos se puede hablar de un pintor que dibuja con pigmentos y de un escultor o de un fabricante de muebles que dibujan en el espacio. Sin embargo, por regla general, el dibujo se ejecuta con alguna sustancia capaz de dejar marcas sobre una superficie. Nuestros lápices, carboncillos, plumas, brochas, tintas y papel no son en absoluto los únicos instrumentos posibles de dibujo. Se pueden usar terrones de barro húmedo, trapos mojados en tinta, un punzón o una punta cortante, todos ellos, por ejemplo, sobre metal o piedra, sobre la superficie curva de objetos de barro o sobre tela. En todos los casos, el encuentro entre medio y fondo produce unas cualidades peculiares. Los componentes fundamentales del dibujo son marcas y líneas. Como quiera que unas y otras se trazan con un instrumento que se mueve, podemos decir que en el dibujo hay un componente cinético (relativo al movimiento), que los espectadores interpretan mediante un proceso de examen de las líneas. Se establece un diálogo entre diferentes tipos de rasgos, diálogo que crea relaciones lineales y transversales, ritmos, cierres positivos o negativos, planos, volúmenes, tonos y texturas. Paul Klee (1879-1940) investigó el proceso con todo detalle. Algunos artistas, como Seurat (1859-91), eliminaron el elemento cinético de sus rasgos, sustituido por intervalos de tono medidos proporcionalmente; pero incluso estos intervalos se leen sólo mediante una exploración que sigue un movimiento a lo largo y a lo ancho. Igual que las lenguas habladas, los sistemas de conceptos que configuran los estilos de dibujo median y ordenan nuestra comprensión humana del mundo real. Además, a diferentes fines artísticos corresponden diferentes idiomas gráficos. Por eso al aprender a dibujar y a interpretar los dibujos aprendemos a captar la significación de la realidad visual.

Narciso contemplando su imagen en el agua, de Claude Lorrain; pluma de ave y aguada sobre papel; 11 × 18 cm.; 1644; British Museum, Londres. Esta obra reúne los caracteres propios de un estudio hecho en el exterior. Claude empleó para este dibujo un juego de tonos de tinta, mezclados en botellitas. En algunos puntos, las tintas se han corrido, pero también es posible que cayera lluvia sobre el dibujo antes de quedar terminado. Estos bocetos sirven de inspiración al artista para producir sus obras importantes.



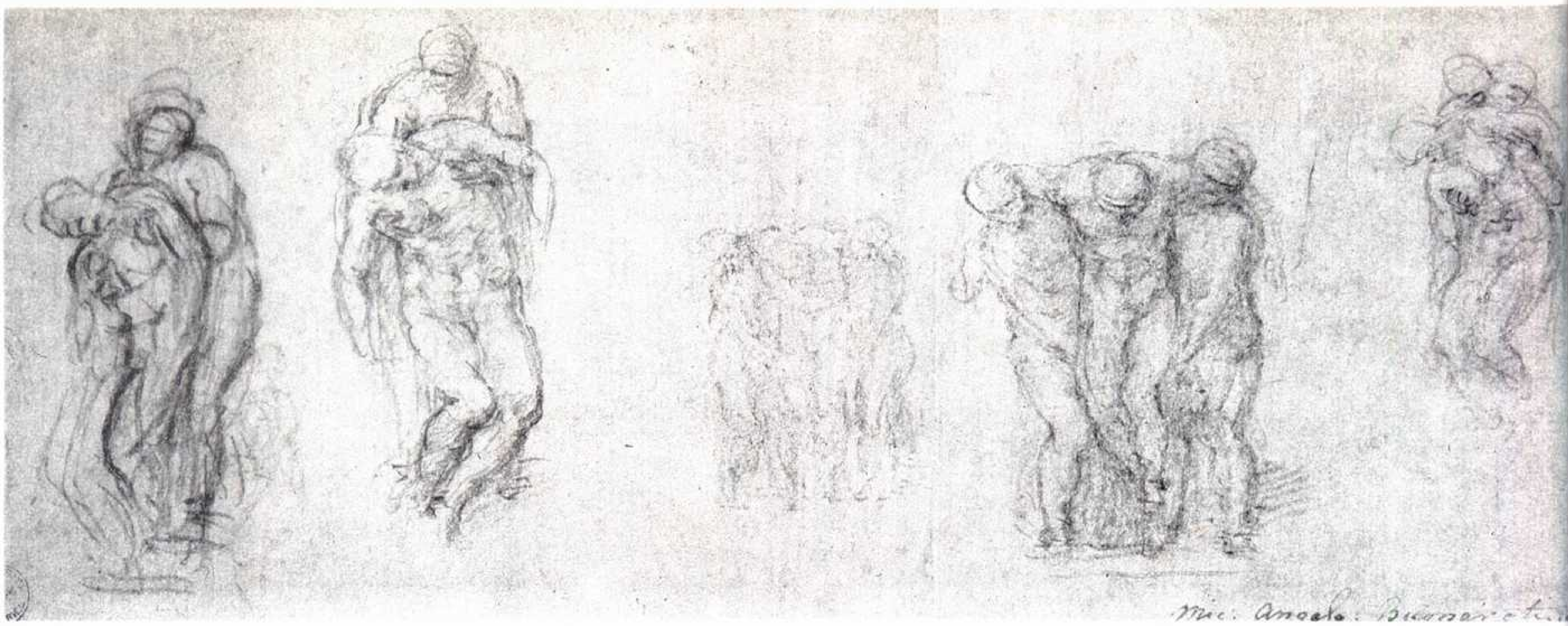


Moisés defendiendo a las hijas de Jetro junto a un pozo, de Nicolás Poussin; pincel y aguada; Louvre, París. Esta magistral composición es un reflejo de la imaginería típica de la escultura en relieve de la Roma clásica. Su rítmico espaciamiento y su acción a izquierda y derecha son magníficos. La hoja se preparó con una aguada blanca, agregándose los tonos más oscuros de manera progresiva.



El Cristo del Apocalipsis, del «Hermano William el Inglés»; pluma con *pentimenti* (trazos previos corregidos); British Library, Londres, MSS. Cotton, Nero, D.I f. 156. El trazo no es directamente caligráfico. La imagen tiene relación con un tipo primario de icono esculpido, cuyas formas son casi lineales. La función de los contornos es, pues, de fidelidad a la imagen original.

Los dibujos se crean por muy diferentes razones. Tenemos, en primer lugar, los que, en cierto modo, son preparatorios. A continuación vienen los relacionados con obras que se acabarán con otros medios. Y finalmente están los dibujos en sí. Estas categorías pueden enlazarse unas con otras de modos muy interesantes.
Entre los dibujos de la primera categoría figura el aprendizaje caligráfico de la mano... y de la mente.
Los dibujantes árabes y orientales los trazan durante el período de instrucción o antes de comenzar un proyecto importante. Hay que decir que, en general, son obras muy hermosas. Las formas típicas de cualquier dibujante están estrechamente relacionadas con su escritura. Tenemos también los dibujos en los que un artista registra determinadas pautas de su repertorio y que pueden ser diseños abstractos o figuras. Son ejemplos típicos los diagramas lineales que trazó en sus cuadernos de apuntes el constructor francés del siglo XIII Villard de Honnecourt. Los coleccionó en sus viajes tomándolos de obras realizadas por otros artistas y los conservó como repertorio de ideas para sí mismo y para sus alumnos.
Nicolas Poussin (1594-1665) dibujó detalles de carácter no artístico, como armas y corazas romanas de esculturas clásicas, en un estilo sencillo, como simples apuntes recordatorios. Muchos otros artistas recogieron detalles arquitectónicos o retratos de personas, que les servirían para obras más acabadas. Pertenecen también a esta categoría los detalles



topográficos de lugares interesantes y los dibujos botánicos, porque recuerdan pormenores reales de carácter no artístico; y lo mismo ocurre con los bellísimos estudios de anatomía, plantas y máquinas de Leonardo da Vinci.
Otra importante categoría es la de los diagramas, en la que se cuentan los planos de arquitectos y diseñadores, así como los estudios matemáticos de perspectiva y espacio que tanto gustaban en el Renacimiento. También se pueden incluir en ella ciertos esquemas de filosofía o teología, pensados tal vez para la contemplación, como en el caso de los diagramas tántricos indios. En nuestros días hay planos de procesos técnicos y de procedimientos administrativos para la gestión industrial. Y probablemente los modernos gráficos musicales sean una versión especial de esta categoría, por cuanto están pensados para que se realicen en otros términos, es decir, los musicales.
Muchos artistas han copiado, directamente y con minuciosidad, los dibujos, pinturas y esculturas de otros artistas. Entre ellos están Rubens (1577-1640), Rembrandt (1609-69) y Van Gogh (1853-90). El copista trata de explorar y asimilar elementos del lenguaje estilístico del maestro cuya obra copia. Es una importante manera de aprender a dibujar y la última de las etapas puramente preparatorias del dibujo.
Uno de los tipos de dibujo más reveladores es el que traza un artista cuando está meditando posibilidades y plasma gráficamente, quizá sólo para sus propios ojos, los primeros pensamientos sobre una idea visual. Con frecuencia dibuja diferentes versiones de la idea en la misma hoja. Hoy se da gran valor a esos trabajos porque parece que nos proporcionan una visión íntima del pensamiento creativo del maestro. Algunos dibujos de Miguel Ángel son ejemplos espléndidos de cuanto decimos. Sin embargo, Rembrandt dibujaba con tanta asiduidad y fluidez, eligiendo algunos de los resultados como base para cuadros, que no existe distinción entre su primer boceto y el dibujo terminado. En estos bocetos iniciales se pueden prefigurar diseños muy completos; y los dibujos de la siguiente categoría tienen por objeto desarrollar las ideas contenidas en la primera versión.
Los primeros dibujos de esta clase son los tomados del natural. Entre 1780 y 1910 fue práctica común trabajar sólo ante el modelo, y por ello puede resultarnos difícil darnos cuenta de la verdadera naturaleza de lo que es dibujar sobre un modelo o motivo. La adhesión total a esta práctica implica el sacrificio de grandes posibilidades imaginativas, tales como la composición basada en una dramática interacción humana que necesite tiempo para completarse, la fantasía o las imágenes de lugares remotos y tiempos pasados.
Incluso «ante el objeto» un buen artista necesita realmente descubrir y consumar ideas visuales originales. Conceptos filosóficos importantes sustentan la idea de que no debe transcurrir tiempo entre la observación de lo «real» y expresión gráfica. El dibujo del natural parece

Bocetos para un *Descendimiento de Cristo*, de Miguel Ángel; tiza negra sobre papel; 11 × 20 cm.; Ashmolean Museum, Oxford. Estos pequeños y tardíos bocetos del escultor de gigantes están relacionados con la *Pietà de Rondanini* (1560-70; Castello Sforzesco, Milán), última escultura del artista. Los bocetos reflejan el nivel más elevado de un terrible *pathos*, de un idealismo frustrado, y son además secuencias rítmicas de volumen. La ejecución a pequeños trazos muestra cómo se fue acercando el artista a su imagen definitiva.



Mujer con niño, de Riza al Abbasi; dibujo enfrentado; 17 × 9 cm.; comienzos del siglo XVII; British Museum, Londres. Esta obra se ejecutó con pincel fino; todas sus líneas están funcionalmente relacionadas con la caligrafía. La perfección del trazo se interpretaba como expresión de altura espiritual.



que ha tenido siempre por objeto unir estrechamente la idea visual a lo realmente visible, para dar carácter «verificable» a la obra del artista. Pisanello (1395-1455) y Rafael (1485-1520) utilizaron sus apuntes del natural como registros de índole no artística; mientras que, en el polo opuesto, Corot (1796-1875) y Cézanne (1839-1906) «hallaron» normalmente su idea «en» algún motivo real que seleccionaban. Entre ambos polos se encuentran muchos de los grandes artistas, desde el Tiziano a Rubens, Watteau y Daumier, cuyos dibujos del natural sirvieron para ampliar una idea pictórica que se había producido en su propia imaginación. Delacroix se refería a la Naturaleza llamándola «diccionario» y decía que los poetas no escriben poesía copiando de diccionarios.
En el camino hacia la conclusión de la obra encontramos artistas que van trabajando versiones cada vez más elaboradas de sus dibujos, incorporando en alguna de estas etapas los resultados de la observación de detalles o figuras del natural. En ocasiones también reproduciendo partes de obras que anteriormente habían desechado. El cartón es la etapa final del proceso y sirve para transferir directamente el diseño al medio final. Con frecuencia,

Cristo caminando sobre las aguas, de Rembrandt; pluma y sepia sobre papel; 17 × 26,5 cm.; 1650; British Museum, Londres. Cristo salva a Pedro cuando éste intenta también caminar sobre el agua. La expresión del movimiento, de las actitudes corporales y de los gestos da una imagen de dramática interacción entre los personajes.

los cartones llevan hileras de agujeritos que bordean los contornos principales y que servían para dar paso a un rociado de polvo de carbón que mareaba el dibujo final sobre la superficie que había de recibir la pintura. Otra etapa es el dibujo subyacente para recibir una pintura por encima. Algunas veces es sólo un contorno con algunas notas de color, como en el caso de alguna *sinopia* de los artistas italianos del siglo XIV, Giotto entre ellos; pero también puede ser un boceto subyacente monocromo y completa, como es frecuente entre los pintores flamencos del siglo XV. En el primero de los casos, es posible que el dibujo quede totalmente cubierto por capas sucesivas de pintura; en el segundo, tal vez resulte visible como parte integrante de la composición final, debido a que sólo se le aplican barnices con color. Finalmente, está la categoría de dibujos hechos como tales, por sí mismos, que no van más allá de su propio medio. No son muy frecuentes en el arte occidental, si bien actualmente muchos artistas se interesan cada vez más en el dibujo como lenguaje independiente.
El dibujo independiente sirve para comunicar géneros especiales de experiencias mediante sus líneas, ritmos, zonas, tonos y texturas que podrían desaparecer en obras más trabajadas. Junto a su tema concreto, un buen dibujo presenta una iconografía con sus formas propias especiales. Así, en la mayoría de los buenos dibujos, las líneas iniciales de orientación que traza el artista contribuyen a la imagen. Aunque el dibujo existió desde el arte rupestre del Paleolítico hasta la iluminación de manuscritos del Medioevo, sólo a partir del año 1500 se empezó a coleccionar el dibujo puro en Europa. Los entendidos lo tuvieron en cuenta por sus propias y especiales cualidades. Los admiradores coleccionaron los dibujos de Durero. Miguel Ángel regalaba dibujos acabados. Rembrandt y Goya dibujaban fundamentalmente para sí mismos; Caracci, Paul Bril y Lafage dibujaron expresamente para los entendidos. Algunos de los muchos dibujos independientes de Daumier y Guys se utilizaron para la reproducción.

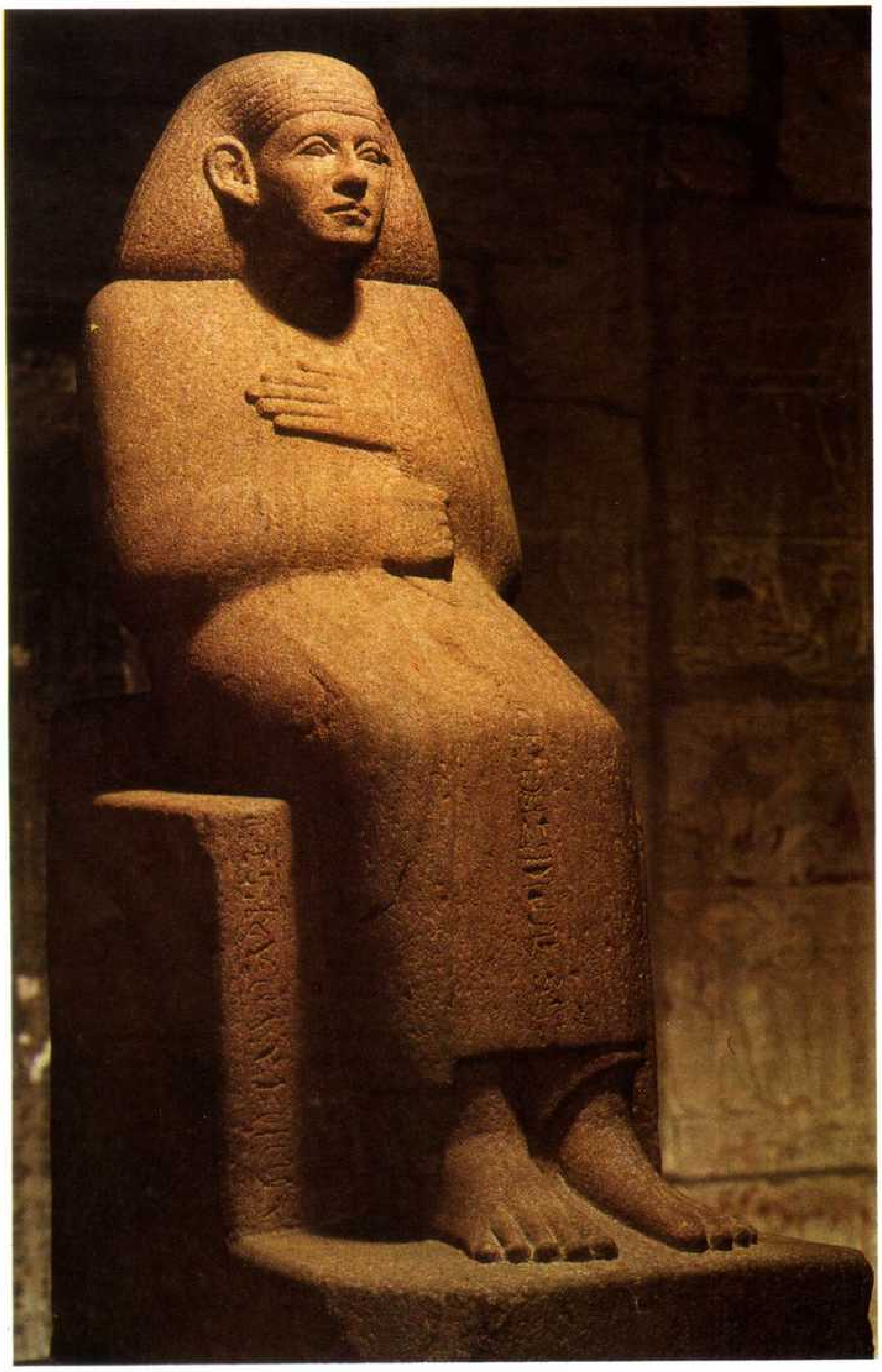
EL PAPEL DE LA ESCULTURA

La escultura, definida tradicionalmente como una de las tres bellas artes (por oposición a las denominadas artes decorativas), abarca dos técnicas diametralmente opuestas, aunque ambas den como resultado una imagen tridimensional. Una es el *modelado*, proceso aditivo mediante el cual el artista da forma a una imagen con los dedos y con diversos instrumentos de madera, hueso o metal, para lo que toma como base materiales maleables, o «plásticos», como la cera o la arcilla. La otra técnica es el *tallado*, proceso sustractivo, en el que el escultor quita material de un tronco de madera, de un colmillo de marfil o de un bloque de piedra, con herramientas de metal o con abrasivos, para lograr en el volumen original otra forma con sentido.

El modelado es la técnica más sencilla: necesita pocos útiles y puede hacerse con materiales que existen en abundancia. Está próximo a la pintura por cuanto, al igual que ésta, consiste en la plasmación de una imagen en donde previamente no existía. Durante el Renacimiento se le consideraba algo inferior al tallado, que exige un esfuerzo mental y físico superior y requiere mayor dominio técnico. En las civilizaciones primitivas, la escultura en arcilla evolucionó al tiempo que la alfarería: el material se secaba o se cocía en el horno. El modelado produce resultados más frágiles que el tallado, pero la posibilidad de vaciar modelos en metal para hacerlos duraderos se explotó desde muy antiguo. Al referirse a la historia de la escultura es necesario recordar la perdurabilidad de los diferentes materiales, y tener en cuenta la inevitable destrucción de muchas esculturas de madera, por ejemplo, a causa del fuego o de la humedad.

Si dejamos a un lado las imágenes de reducido tamaño para el culto, la escultura ha estado íntimamente relacionada desde el punto de vista histórico con la arquitectura: escultura de madera en templos, carros, canoas y demás, de madera; escultura de piedra en los edificios de piedra, por ejemplo en el arte egipcio, en el griego y en el romano y, también, en el arte europeo medieval y de épocas posteriores; el barro modelado o moldeado en las estructuras de ladrillo que vemos en el arte asirio y etrusco o en el renacentista de la Italia del Norte.

Conviene recordar que esta escultura



Estatua egipcia antigua de un sacerdote o funcionario; granito; 1850 a. de C.; British Museum, Londres. Los monolitos egipcios son la culminación de la escultura primitiva. La forma del bloque de granito determinaba en parte que la forma anatómica se adecuase a aquélla y la dureza del material no favorecía el tallado de miembros extendidos ni detalles naturalistas.



Estatua de un romano con los bustos de dos antepasados; mármol; tamaño natural; siglo I a. de C.; Palazzo dei Conservatori, Roma. Este patricio romano sostiene los bustos de sus antepasados; posiblemente son de cera, vaciados de las máscaras mortuorias respectivas, porque si fueran de mármol pesarían demasiado para sostenerlos tan sin esfuerzo.

arquitectónica, al igual que las estructuras que decoraba, solía colorearse empleando, al parecer, colores brillantes y algunas veces incluso se doraba parcialmente. Mientras los escultores tenían posiblemente una apreciación innata del material que trabajaban de su textura y de su apariencia, quienes los contrataban carecían de él. El mármol blanco griego o italiano es cegadoramente brillante al sol del Mediterráneo y la aplicación de color puede que sirviera para suprimir ese efecto; por el contrario, la elaborada escultura, narrativa y decorativa, de una catedral medieval se haría más explícita y descifrable mediante la diferenciación de colores y el dorado. No siempre es fácil advertir si se pulieron o lacaron metales como el cobre o el bronce para obtener la apariencia del oro, o se prefirió en pátina natural producida por oxidación o sulfatación. En el caso de la madera, es probable que se tuviese muy en cuenta el efecto preservador de la pintura o del barnizado: rara vez se encuentra una escultura de madera que no haya recibido un tratamiento de este tipo.
La escultura del antiguo Egipto va desde las monumentales estructuras talladas en bloques de piedra, tales como la Esfinge, hasta pequeñas estatuillas de madera, barro o metal destinados al culto, pasando por inmensos monolitos de granito que, con frecuencia, recibían forma por abrasión en lugar de por tallado, dada la dureza de la piedra. En Grecia, parece que las formas características de la escultura y de la arquitectura de mármol de los siglos VI y V a. de C. proceden de sus equivalentes en madera más antiguas: las estatuas religiosas de mancebos y doncellas *(kouroi* y *korai)* tienen las extremidades apretadas, como eco de las limitaciones originales de un tronco de árbol. El templo dórico se derivaba probablemente de un cobertizo sostenido por troncos de árbol, travesaños de madera y techo en pendiente, unidos por clavijas. En épocas posteriores, las esculturas pequeñas se hicieron de madera o de arcilla, por cuanto el bronce y el mármol se consideraban materiales más nobles. Las obras son principalmente de terracota, que se usaba para tejas, aleros, etc., y para figurillas que en su mayor parte se manufacturaban en Beocia y Tanagra. Por lo que se refiere a la perdida y monumental estatua de culto de

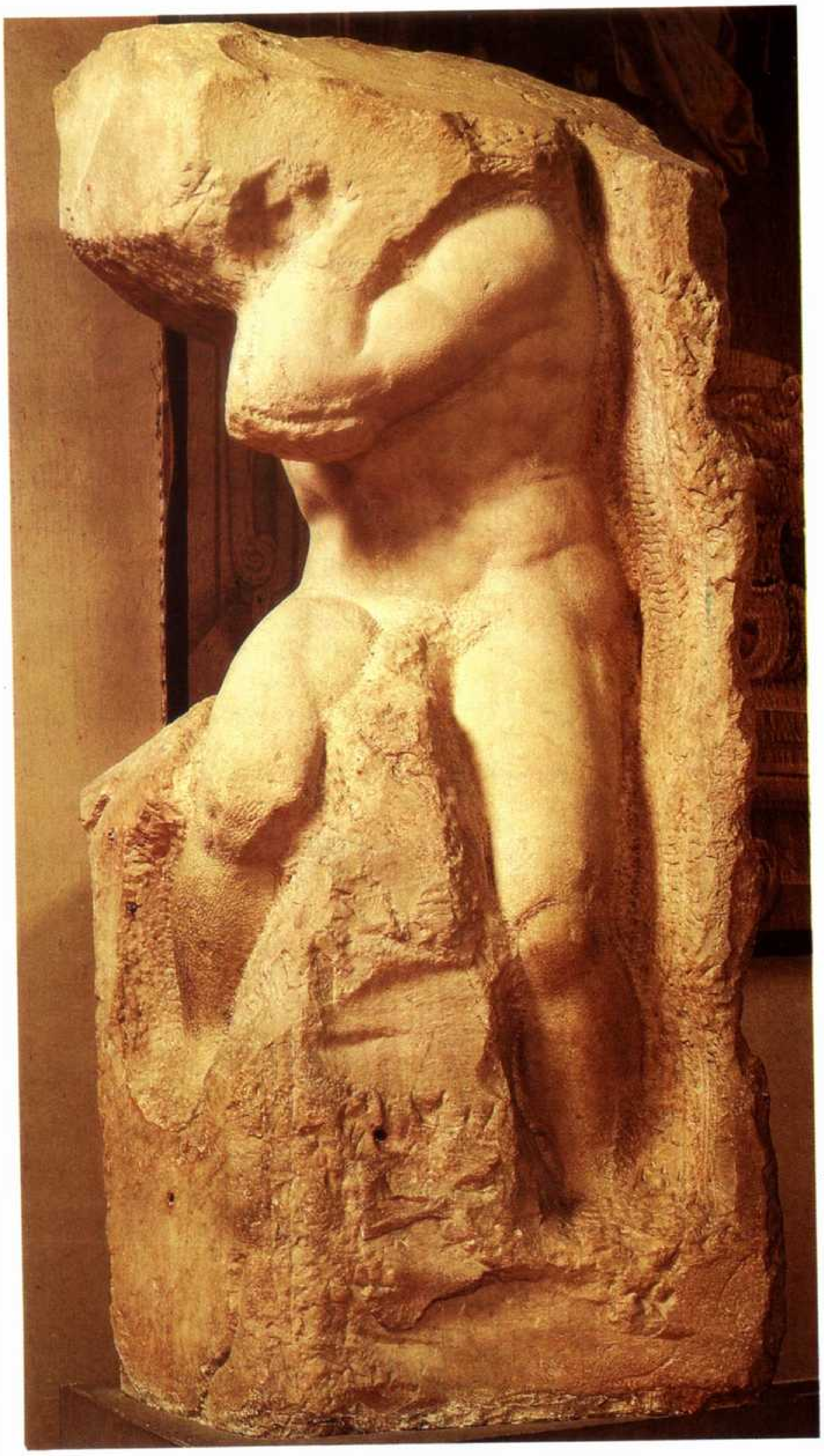


Una de las hojas del díptico Symmachi-Nicomachi; marfil; 30 × 13 cm.; finales del siglo IV; Victoria and Albert Museum.
Con mucha frecuencia los relieves de marfil se articulaban entre sí (nótense las huellas de los agujeros en el lado izquierdo), y su parte posterior se ahuecaba ligeramente para aplicarle una capa de cera, sobre la que podían grabarse mensajes con un estilete, cerrándose a continuación una hoja sobre otra para enviarlo. Lo escrito podía borrarse fácilmente y el destinatario podía responder al mensaje en el mismo díptico.

Atenea Parthenos, venerada en el famoso templo de la Acrópolis de Atenas, era una estatua de madera recubierta de materiales preciosos, oro y marfil (estatua criselefantina). En los períodos subsiguientes, alejandrino y helenístico, de la civilización griega, siguió acentuándose la preferencia por la escultura de mármol o de piedra, que se hizo cada vez más realista y dramática, como puede verse en los frisos del Gran Altar de Pérgamo (Museo de Pérgamo, Berlín Este).
Aunque el arte romano en general es tributario del arte griego y acepta la misma jerarquía en cuanto a los materiales, amplió ciertos aspectos, especialmente el del retrato realista en la forma de estatua o busto —vinculado a la veneración de los romanos por sus antepasados— y en los relieves narrativos de los sarcófagos y arcos triunfales, y de la Columna de Trajano de Roma, que tal vez constituye el ejemplo máximo de periodismo tridimensional en piedra.
La civilización etrusca —que floreció más al norte, en Toscana, entre los siglos VIII y I a. de C.— puso su acento en la escultura de terracota, tal vez debido a la abundancia de arcilla apropiada, y muchos de los restos de su arte que han subsistido están realizados o pintados en terracota, incluso las urnas funerarias, las figurillas y las estatuas de gran tamaño. El bronce también fue empleado, pero el tallado de la piedra parece que no gozó del mismo favor que en Grecia o Roma.
La escultura europea de la Alta Edad Media comenzó con la estereotipada repetición de las tradiciones romanas adaptadas a las prácticas cristianas; su

Virgen con el Niño, de Tilman Riemenschneider; madera de tilo; altura 142 cm.; c. 1500; Instituto de las Artes de Detroit.
Los pliegues profundamente excavados, característicos de Riemenschneider y de sus contemporáneos, están impuestos en parte por las propiedades naturales de la madera de tilo en la que están talladas sus estatuas. Esta profundización del tallado tiende a minimizar el astillado de la madera.





El esclavo Atlas, de Miguel Ángel; mármol; altura 263 cm.; Galleria dell'Academia, Florencia.
Su estado actual es interesante, porque todavía pueden observarse las huellas de diversos calibres de herramienta y nos permiten conocer algo acerca de la técnica del escultor.



Mercurio, de Giovanni Bologna (c.1524-1608); bronce; altura 64 cm.; Kunsthistorisches Museum, Viena.
La idea de esculpir una figura en vuelo le hubiera parecido absurda a Miguel Ángel. Giovanni Bologna aprovechó la fuerza de tensión del metal para proyectar las extremidades en todas direcciones, pero preservando su armonía lineal y su equilibrio físico.



Jinete gritando, de Andrea Riccio; bronce; altura 34 cm.; c. 1505; Victoria and Albert Museum, Londres.
Aunque sólo sea en pequeña escala, esta estatuilla exhibe la cualidad «monumental» que los grandes artistas fueron capaces de conseguir en este medio. Las esculturas ecuestres de gobernantes milaneses que Leonardo talló influyeron en Riccio.

estilo y sus técnicas caían a menudo por debajo de sus antiguos modelos, pero hay pequeñas tallas de marfil de gran belleza y objetos de metales preciosos o bronce que son probablemente las esculturas más hermosas de este período. En el período siguiente, que fue testigo de la gran expansión de la civilización monástica, la necesidad y la consiguiente financiación de grandes edificios como monasterios e iglesias alentó el tallado de la piedra para decorar las estructuras y para reforzar su mensaje espiritual con imágenes concretas: los capiteles y las claves de bóveda del interior y los pórticos y tímpanos del exterior se tallaron con una amplia gama de imágenes, tanto cristianas como mitológicas, cuyo significado todavía permanece oscuro en muchos casos. En las tumbas de personajes reales, de nobles y de prelados se presentaba normalmente la efigie del difunto. Seguía utilizándose el marfil, sobre todo para retablos portátiles, que a menudo recibían la forma, consagrada por la costumbre, de las tablillas de escritura clásicas, con dos hojas articuladas (díticos) o con tres hojas (trípticos). Los objetos seculares como los cuernos, empuñaduras de dagas, marcos de espejos y peines se tallaron también en este exótico y costoso material, que se importaba de Oriente a través de las rutas comerciales. La artesanía del metal alcanzó una gran maestría en ciertas zonas donde abundaban las materias primas, como por ejemplo el valle del río Mosa. En esta zona se hicieron pilas bautismales, crucifijos, efigies, atriles, campanas, etc., de bronce o de latón, con gran maestría y generalmente con formas esculturales y decorativas.
En la Baja Edad Media el arte del tallado de madera fue revitalizado en el norte de Europa y llevado a la cumbre de la perfección por escultores de los Países Bajos (Adriaen van Wesel) y del sur de Alemania y de Austria como Tilman Riemenschneider (c. 1460-1531) o Michael Pacher (c. 1435-98). El roble y el tilo se tallaban de manera diferente, de acuerdo con sus distintas propiedades físicas.
En la Italia del Renacimiento, la escultura fue el arte preeminente: aun cuando normalmente seguía vinculada a la arquitectura, aparecieron estatuas independientes como las versiones de *David* hechas por Donatello y Verrocchio (ambas

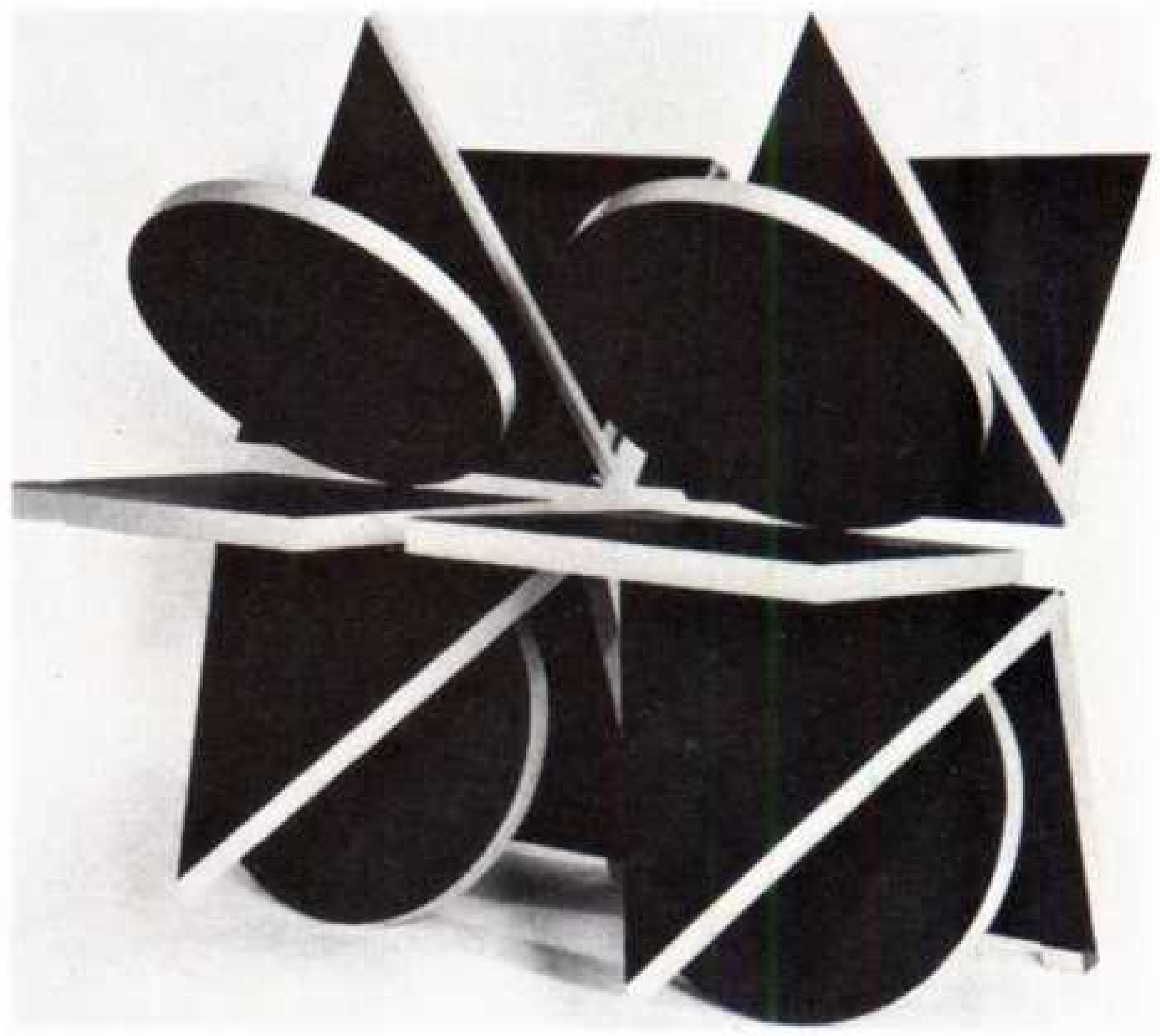


Figura reclinada, de Henry Moore; madera de olmo; tamaño 191 cm.; 1945/46; colección del artista.
En el siglo XX los escultores se han sentido obsesionados con la idea de huir de los estrechos límites tradicionalmente aceptados de la representación más o menos realista del cuerpo humano.



Mme. Mère, de Antonio Canova (1757-1822); mármol; altura 145 cm.; Chatsworth, Derbyshire.
La madre de Napoleón aparece vestida y sentada como una matrona o una emperatriz romana.

Punto X, de Philip King; fibra de vidrio y poliéster; altura 183 cm.; 1965; Colección del Arts Council de Gran Bretaña, Londres.
La escultura de posguerra ha remontado con creces las limitaciones impuestas por la forma humana.



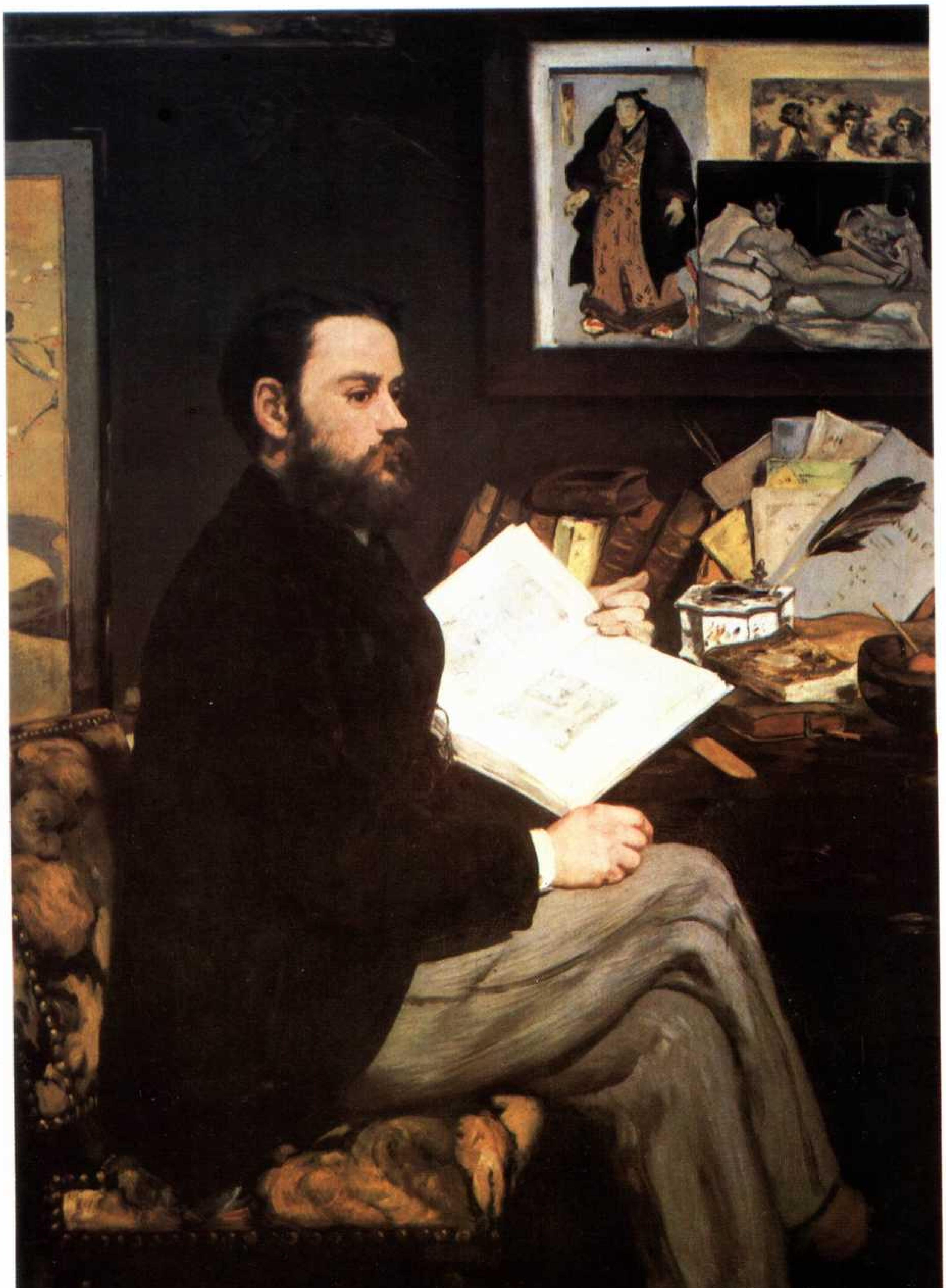
en el Museo Nazionale, Florencia), y todos los medios concebibles sirvieron a artistas como el propio Donatello, Pollaiuolo, y Verrocchio, si bien algunos, como Ghiberti y, más tarde, Miguel Angel, prefirieron limitarse a un solo medio, ya fuera el bronce, ya el mármol.
La arcilla y el estuco sirvieron para el modelado, o para moldear reproducciones de una escultura maestra: se conservan, especialmente, gran número de relieves de la Virgen con el Niño. Estas obras solían pintarse y dorarse. La cera y la arcilla se usaron para modelos preliminares, siendo los de este período los más antiguos que perduran, aunque se empleaban antes del siglo XV. Hubo un florecimiento del vaciado de esculturas en bronce sobre modelos de cera, entre los que figuran estatuas en tamaño natural, estatuillas, placas y medallas que imitan diversos precedentes grecorromanos. También se utilizó la madera más de lo que suele creerse, especialmente para grandes crucifijos. Los brazos extendidos de Cristo se tallaban por separado y se unían al torso mediante ensambladuras, que en algunos casos eran articuladas con miras a las celebraciones religiosas del Viernes Santo. Miguel Ángel se concentró en el tallado del mármol y aunque fue un genio en este medio —además de serlo en la pintura y en la arquitectura— se mantuvo al margen de la tradición renacentista de la versatilidad. No le gustaba el esfuerzo cooperativo requerido por el vaciado en bronce y desdeñó el modelado, salvo para los bocetos preliminares. Fue autor de pocos relieves o retratos.
Sin embargo, Cellini, Bandinelli y Giovanni Bologna volvieron al trabajo del metal junto al tallado del mármol. Con el advenimiento del manierismo, se hizo hincapié en el virtuosismo artístico y en el valor intrínseco o en las rarezas de los materiales y ello condujo a la aparición de varias formas subsidiarias de escultura, tales como el tallado del marfil, o su torneado en tornos excéntricos; el tallado del cristal de roca, del lapislázuli y de otras piedras preciosas o semipreciosas; el vaciado y el cincelado, así como el damasquinado, del acero y demás.
Aun así, durante los períodos barroco, neoclásico y romántico, el mármol y el bronce continuaron siendo los únicos materiales «respetables» que los grandes artistas aplicaron a la escutura, al menos dentro de la tradición italiana.
En Alemania y Austria —así como en la Península Ibérica y en sus colonias— la madera tallada, pintada y dorada se mantuvo como vehículo importante, sobre todo en la escultura religiosa.

LA INFLUENCIA DEL ARTE EXÓTICO Y PRIMITIVO

La Grecia Clásica y Roma fueron para los artistas del Renacimiento una fuente inagotable de inspiración y modelos supremos e incontestables de belleza y excelencia. Sin embargo, cuando decayó la tradición renacentista, se sintió con fuerza creciente la atracción de formas de arte no clásicas e incluso extraeuropeas. Por ejemplo, durante el siglo XVIII surgió un repentino entusiasmo por las cosas de China, sobre todo en el campo de las artes aplicadas, que desembocó en la moda de las «chinoiseries», y tras la conquista de Egipto por Napoleón, muchos pintores, arquitectos y diseñadores sucumbieron a los atractivos reales o imaginados del arte, de la artesanía y de la vida de Oriente Medio o del Norte de Africa. En 1832, Delacroix visitó Marruecos y lo que allí contempló cambió su pintura. «Roma ya no está en Roma», escribió en aquella época: profético anuncio de que los patrones clásicos habían perdido su vigencia dentro del arte occidental, habiendo usurpado su lugar en otros modelos extraeuropeos y exóticos.

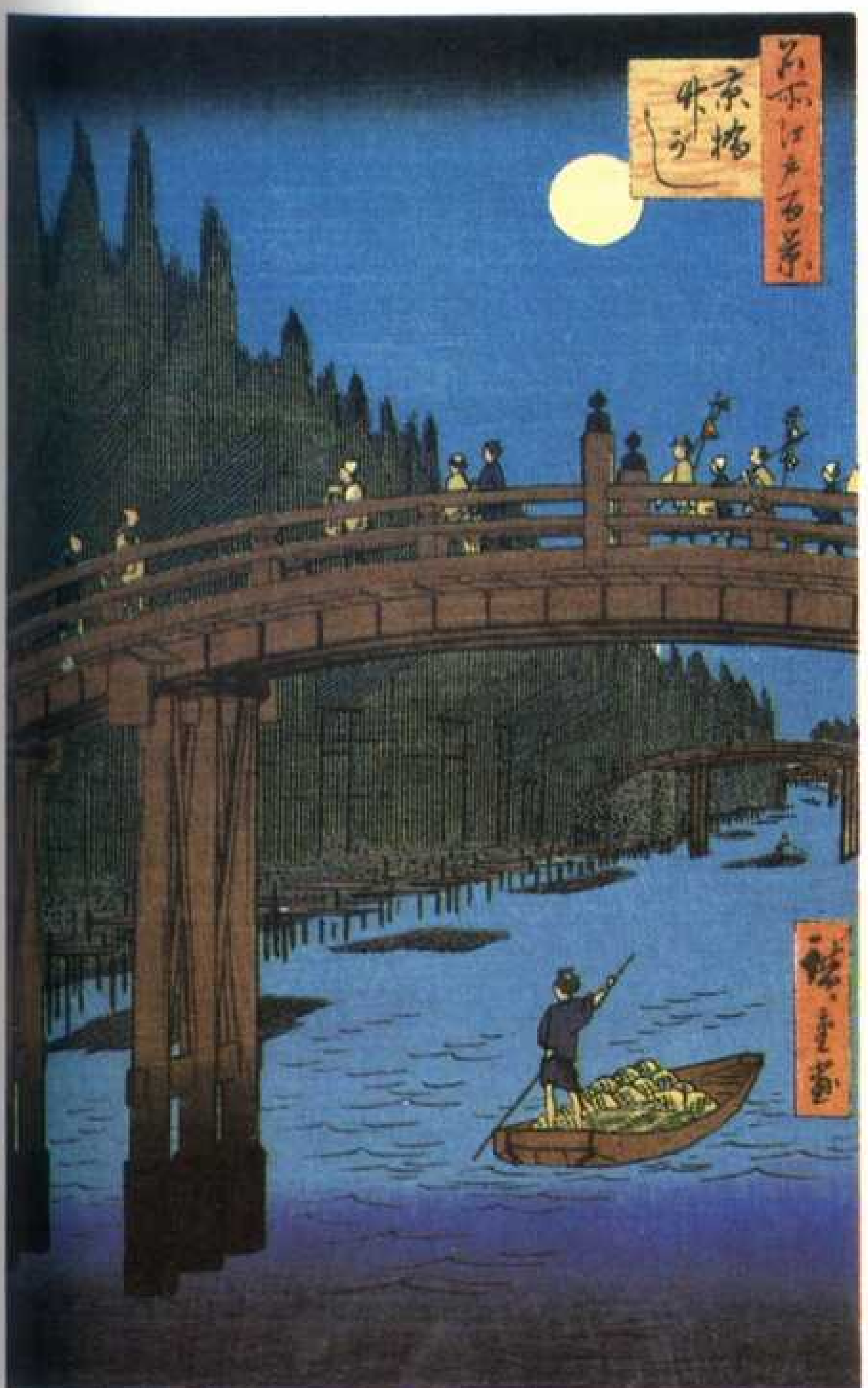
Sin embargo, estos modelos no fueron norteafricanos, sino orientales. En 1853 Japón abandonó el aislamiento mantenido durante dos siglos en relación con el resto del mundo, y los mercados de Europa y América se vieron inundados por el arte y los objetos de origen japonés, lo cual produjo un entusiasmo, frecuentemente acrítico, por todo lo japonés, entusiasmo que satirizó con eficacia *El Mikado* (1885) de Gilbert y Sullivan. Mientras algunos artistas se plagaron a la moda pintando escenas japonesas o poniendo objetos japoneses tales como abanicos, pantallas y cerámicas, en sus composiciones, otros comprobaron que los patrones de gusto y belleza del arte japonés, el desusado enfoque de la representación gráfica, del color y de la composición podían adaptarse a sus propios fines. Empezaron por estudiar minuciosamente el arte japonés, sobre todo los grabados multicolores con plancha de madera, de técnica tan brillante que podían conseguirse fácilmente a precios muy baratos en París, Londres y en casi todo el mundo.

El primer artista importante que reconoció en sí mismo una evolución de estilo en dirección similar a la que ya habían emprendido los japoneses fue Manet, cuyos retratos de los escritores *Astruc* (1863; Kunsthalle, Bremen) y *Zola* (1867-8; Louvre, París) no sólo contienen objetos exóticos, como pantallas y cerámicas, sino que aprovechan las cualidades decorativas de las zonas planas y



Retrato de Zola, de Manet; óleo sobre tela; 146 × 114 cm.; 1867-8; Musée du Jeu de Paume, París.
Este retrato del gran novelista del naturalismo y crítico de arte Emile Zola (uno de los primeros que defendieron públicamente a Manet) puede interpretarse como un manifiesto estilístico. Las tres pinturas que se ven en el cuadro (arriba derecha) proclaman los antecedentes del pintor. Además de un ejemplo de su propia obra (una reproducción de *Olympia*), aparece un grabado de Velázquez (*Los borrachos*) y un grabado japonés de un luchador de Sumo (por Kuniaki III). Manet quiere decir que su estilo se basa a la vez en los modelos orientales y españoles. También ofrece su tributo al Oriente con el biombo dorado japonés que aparece parcialmente a la izquierda. La meticulosa organización de la pintura, la falta de modelado y la colocación de la figura central en paralelo con el plano del cuadro ponen también de manifiesto la influencia del arte japonés.

monocromas, que Manet observó en los grabados impresos con planchas de madera.
Otros muchos artistas respondieron rápidamente y de diferentes modos a esta misma influencia. Whistler, igualmente interesado en la pintura japonesa sobre pergaminos, se valió de los recursos de composición orientales, sobre todo en retratos como el de Carlyle (1972-3), y en su *Nocturno del puente viejo de Battersea* (1872-5; Tate Gallery, Londres) incluso produjo una paráfrasis europeizada de un grabado específico, *Kyobashi,* de la serie *Cien vistas de Edo,* pintada por Hiroshige.
Degas no fue menos entusiasta que sus contemporáneos y no sólo adoptó esquemas de composición y *poses* específicas de los grabados, sino que también se decidió a pintar el equivalente parisino del medio urbano japonés, que había proporcionado a los artistas de ese país la mayor parte de sus temas.
Sin lugar a dudas, Degas quedó igualmente fascinado por el recién inventado arte de la fotografía. Resulta curioso que algunos de los rasgos accidentales de las primeras fotografías hayan reflejado, aparentemente, alguno de los elementos estilísticos que se consideraban propios de los grabados japoneses: sus composiciones aparentemente casuales, por ejemplo,





Puente de Kyobashi, de Ando Hiroshige, toma de la serie *Cien vistas de lugares famosos de Edo;* grabado con bloque de madera; 35 × 24 cm.; c. 1857; British Museum, Londres.
La afinidad entre ambas obras es tanta, que demuestra no ser accidental. Whistler fue uno de los grandes coleccionistas de arte japonés de su época, y en sus pinturas se reflejan a menudo esos grabados y los préstamos que de ellos tomó. Véase, por ejemplo, *Capricho en púrpura y oro: El biombo dorado* (1864; Galeria de Arte Freer, Washington, D. C.). *El viejo puente de Battersea* no es tanto una copia del grabado de Hiroshige cuanto una adaptación libre del tema y de la composición a una escena de atmósfera londinense. Si bien no aparecen fuegos artificiales en el grabado de Hiroshige, estas muestras pirotécnicas aparecen en muchos grabados suyos y de otros artistas japoneses. Whistler pintó el mismo tema en 1872 sobre un biombo japonés en dos partes (colección de la Universidad de Glasgow).

Nocturno en azul y oro: El viejo puente de Battersea, de M. A. M. Whistler; óleo sobre tela; 66 × 50 cm.; 1872-5; Tate Gallery, Londres.



Flores de glicinia sobre el agua en Kameido, de Ando Hiroshige, de la serie *Cien vistas de lugares famosos en Edo;* grabado con plancha de madera; 35 × 24 cm.; c. 1857; British Museum, Londres. Los pintores europeos encontraron en la obra de Hiroshige y sobre todo en sus series de grabados un enorme atractivo. Les causó admiración la inusitada unidad de los detalles del primer plano y del fondo, las frecuentes composiciones excéntricas y los sutiles matices de color.



Visión después del sermón (Jacob luchando con el ángel), de Gauguin; óleo sobre tela; 74 × 93 cm.; 1888; National Gallery of Scotland, Edimburgo. En la primera obra madura del nuevo estilo, que él llamó «Sintetismo», Gauguin pintó las imaginaciones de un grupo de sencillas mujeres bretonas mientras oían un sermón dentro de la iglesia. El bermellón brillante y artificial del fondo indica que esta parte del cuadro existe sólo en las mentes de los campesinos. El nuevo estilo de Gauguin se basaba, en parte, en ejemplos japoneses.

su constante y radical afán por prescindir de partes fundamentales del tema y su frecuente resolución en tonos claramente definidos.

Resulta significativo que críticos de arte como los hermanos Goncourt insistieran en sugerir que los patrones de belleza japoneses eran tan elevados y capaces de servir de modelos como cualquiera de los europeos y aseguraran que una juiciosa utilización de tales modelos podía rescatar al arte contemporáneo de la decadencia en la que estaba a punto de caer. Whistler era de la misma opinión, y así comparaba en su *Ten O'Clock Lectures* las esculturas del Partenón con el arte de Hokusai.

La influencia japonesa tuvo una importancia fundamental para la evolución de la pintura durante el resto del siglo XIX. Los impresionistas manifestaban que los grabados japoneses justificaban la utilización que ellos hacían de los tonos fuertes de color y de la ausencia de sombras. Van Gogh, que se trasladó al sur de Francia porque creía que iba a encontrar allí vistas parecidas a las de Japón pintadas por Hiroshige y otros, dio brillantez a sus colores y adoptó una línea caligráfica bajo la influencia de los grabados. Gauguin, cuya pasión por lo exótico (alentado por su creencia de que la civilización europea había perdido su rumbo) le llevó a los Mares del Sur, forjó su estilo plano, decorativo y de brillante colorido, debido en parte a la emulación del arte japonés. Toulouse-Lautrec, cuyo viaje a Oriente, que planeó durante largo tiempo, quedó interrumpido por su muerte prematura, fue el único artista importante que emuló las características de los grabados japoneses en sus propios grabados y no en pintura; el sencillo monograma que empleaba para firmar, a imitación de los sellos orientales destinados a ese mismo fin, es sólo la señal más visible de su pasión por el Japón. Aunque los nabis (especialmente Bonnard) y los artistas del *art nouveau,* al igual que los arquitectos y los diseñadores, siguieron encontrando inspiración en el Japón, la influencia de este país declinó entre finales del siglo XIX y comienzos del XX. El lugar que ocupaba como modelo y fuente de inspiración le fue arrebatado por algo igualmente exótico. Gauguin había sido el primero en apreciar las cualidades del llamado arte primitivo, especialmente el de las islas del



Las señoritas de Aviñón, de Picasso; óleo sobre tela; 244 × 234 cm.; 1907; Museo de Arte Moderno, Nueva York. Considerado casi de forma general como precursor del cubismo (por sus formas distorsionadas, sus planos angulosos y su tratamiento del espacio como materia sólida), esta obra de transición, violentamente expresiva, revela el interés del artista por varios tipos de arte «primitivo». Las tres figuras de la izquierda son tributarias, en cierto modo, de modelos egipcios, mientras que sus cabezas recuerdan las simplificaciones de las degradadas copias provinciales de la escultura clásica realizadas en la Península Ibérica durante la ocupación romana y después de ésta. Las cabezas de las dos figuras de la derecha fueron claramente inspiradas por máscaras tribales africanas.

Pacífico. Este pintor visitaba con frecuencia el museo etnográfico de París y poseía una colección de fotografías de objetos primitivos en las que buceaba sin descanso. Como dato significativo, obsérvese que algunos de sus bodegones no sólo comprenden grabados japoneses, sino también piezas de cerámica hechas por el propio Gauguin siguiendo modelos primitivos. En ese momento, los artistas volvían su atención hacia el Africa negra, y alrededor de 1905, en París, Picasso, Braque, Matisse y Vlaminck «descubrieron» diferentes modelos de esculturas salvajes en los museos etnográficos. Todos ellos trataron de imitar en sus respectivas obras lo directo de su expresión y las distorsiones de línea, sugestivas desde un punto de vista emocional, que dichas obras presentaban.

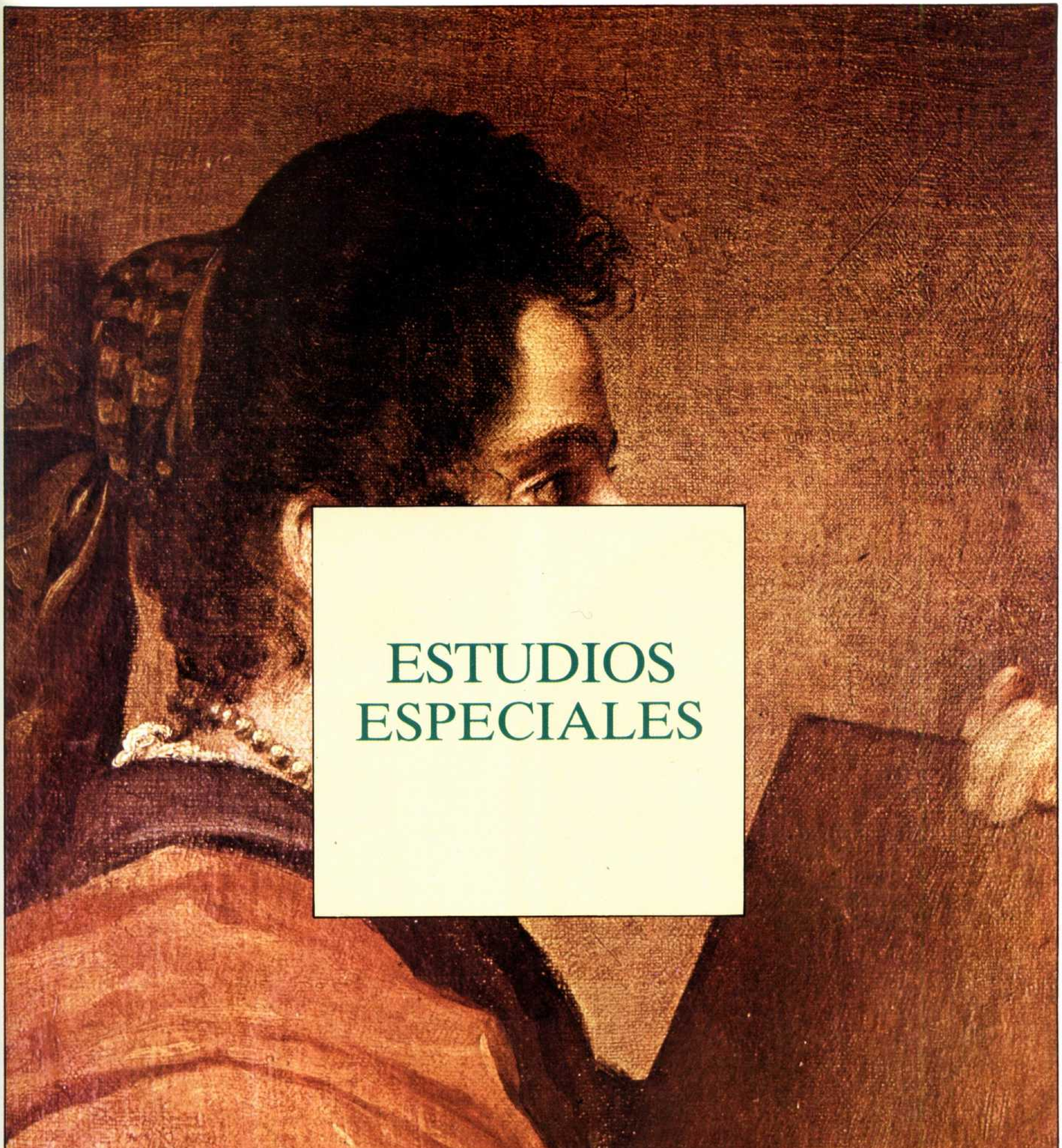
Probablemente la expresión más importante de este entusiasmo por el arte africano sea *Les Demoiseles d'Avignon* (1907; Museo de Arte Moderno, Nueva York), de Picasso, en el que varias de las figuras y de las cabezas están brutalmente deformadas en un estilo pseudosalvaje. Sin embargo, la clásica afirmación de que las convenciones del cubismo se derivan al menos parcialmente de la escultura africana no resulta convincente.

Es más persuasiva la opinión de que las composiciones esculturales de Picasso responden a la práctica, común en el arte de algunas tribus, de fabricar objetos como las máscaras con una gran variedad de materiales dispares: conchas, hierbas y madera, por ejemplo.

Alrededor de 1910 los artistas alemanes buscaron también inspiración en ámbitos similares. Los pintores de la escuela *Brücke* estudiaron el arte y la artesanía de las colonias alemanas del Pacífico, y en esculturas talladas y adornos los imitaron. Los artistas asociados con el *Blaue Reiter* fueron más eclécticos. Percibieron relaciones en la intención e incluso en los medios expresivos tanto entre el arte salvaje y el suyo propio, como entre este último y lo que ellos consideraban otras manifestaciones del impulso creador primitivo: el arte de los niños y de los trastornados mentales, la pintura ingenua del Aduanero Rousseau, el arte folklórico europeo y los iconos rusos.



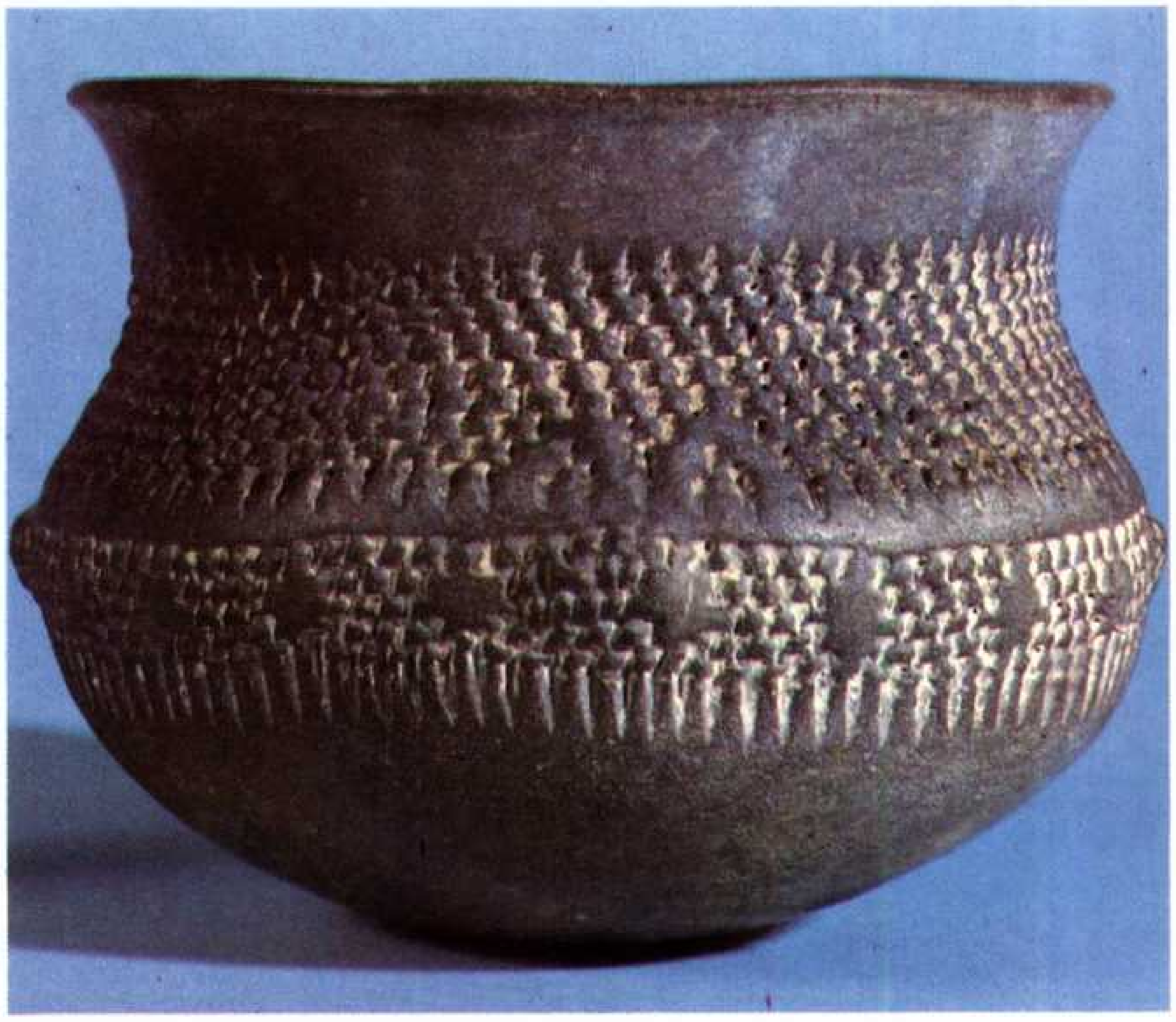
ESTUDIOS ESPECIALES



Juana Pacheco representada como sibila (Velázquez). Museo del Prado, Madrid.

ORÍGENES Y FUENTES DEL ARTE

Los comienzos del arte, envuelto en la oscuridad de la prehistoria, se revelan en las metáforas de los antiguos mitos y leyendas. La progresiva creatividad del hombre nos separa, para bien y para mal, de los animales. Se basa esa creatividad en un complejo sistema de comunicación y encuentra un estímulo en una ansia innata de conocer el sentido de la vida y de alcanzar las fuerzas que la conforman. Aquella muchacha que, según la antigua historia griega, trazó sobre un muro la sombra del perfil de su amado antes de que éste partiera, e inventó así el arte de la pintura, no hizo sino aplicar el poder mimétrico y representativo del dibujo a un uso particular de forma que nos parece ya muy avanzada. Es probable que el arte haya tenido su origen en funciones más públicas y sociales: como elementos de culto, señales de rutas, delimitaciones de territorios y símbolos para la caza y la agricultura. Sólo podemos hacer suposiciones sobre cómo y por qué descubrieron los seres humanos que no sólo era posible sino también *significativo* dar forma a una materia de dos o de tres dimensiones



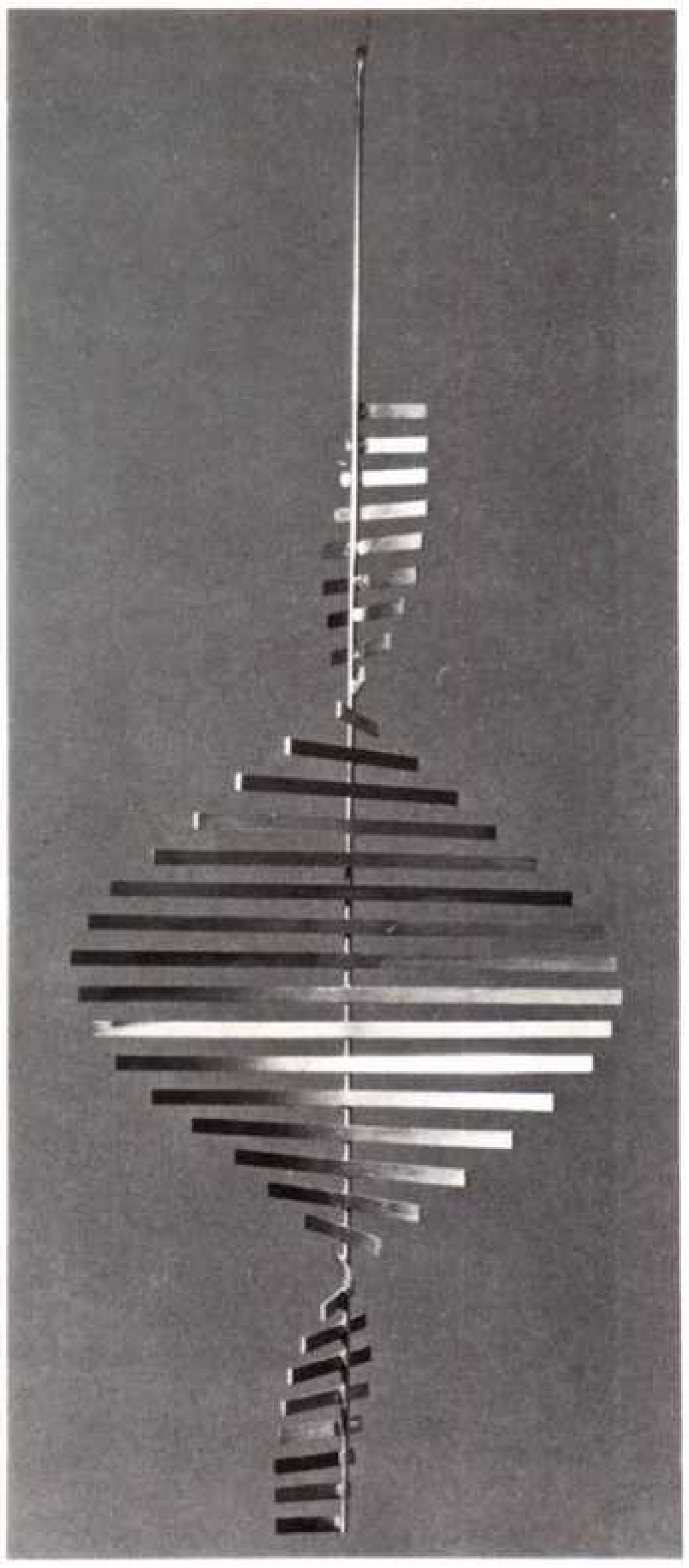


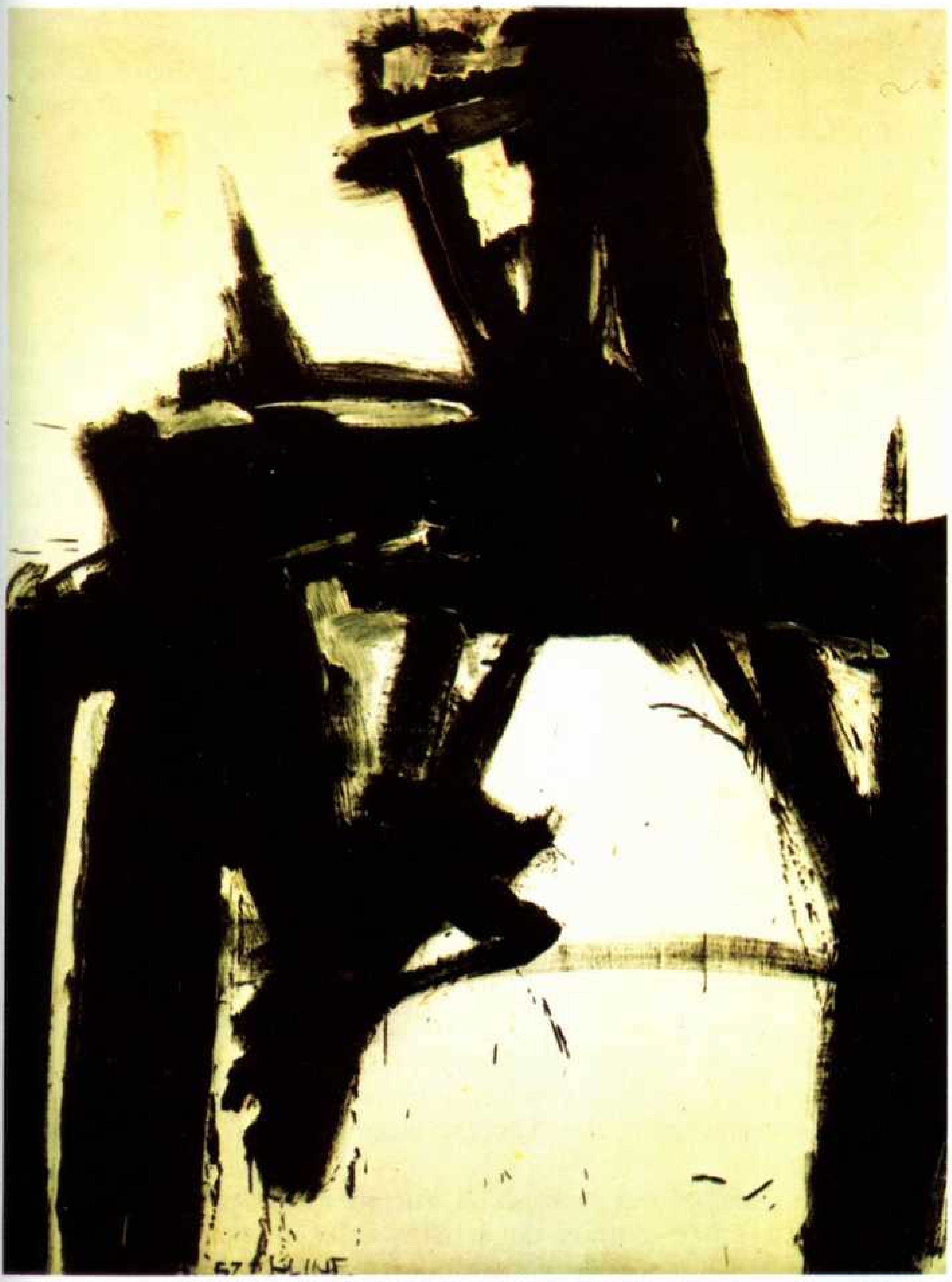
El origen de la pintura, de David Allan; óleo sobre tela; 38 × 30,5 cm.; 1773; National Galery de Escocia, Edimburgo. La leyenda del origen de la pintura recogida por Plinio el Viejo (23-79) y por Quintiliano (c. 35-c. 96), muy conocida en el Renacimiento, se representó con frecuencia en las últimas décadas del siglo XVIII. En ella se combinan el tema del amor y la curiosidad acerca de las raíces del arte, que es característico del neoclasicismo y el romanticismo.
Puede que fuera el origen de la moda de los retratos de silueta, íntimos, domésticos, y sugeridor a la par de una preocupación cuasi científica por los datos objetivos, despojados de todos los adornos del arte.

dejando a un lado su utilidad inmediata.
Lo mismo nos ocurre con la razón que los llevó a atribuir valor a esa actividad. La propia creación, atribuida a los dioses del mundo y de nosotros, no es una ampliación a escala sobrehumana de un poder intuido en el hombre por el hombre mismo.
Es probable que la «decoración» abstracta haya aparecido antes que el «Arte» representativo, como extensión natural del proceso de fabricación de algunos objetos. Al parecer, son tendencias innatas de la humanidad tanto la *caracterización* de objeto (poniendo de relieve su estructura, que le confiere una indivudalidad que tal vez estuviese asociada con funciones especiales) como la *representación*. En pedagogía, a esta importante actividad se la denomina *ecopraxis* y se cree que desempeña un papel fundamental en la determinación de la conciencia que tiene el niño de sí mismo y de los demás, y, de una manera muy especial, del sentido que tiene de su cuerpo por analogía con los demás. También se cree que en sus primeras etapas es independiente de las imágenes mentales. Puede ser que también en los adultos se realizara esa actividad de modo instintivo antes de que se reconociera su asociación con técnica y funciones especiales. Es probable que la calidad y grado de imitación que hace posible hablar de «parecido» en un retrato sólo se hayan logrado y reconociendo de manera gradual a medida que se iba avanzando en la diferenciación; hubo culturas, en las cuales el «parecido» nunca desempeñó un papel importante, y otras en las cuales el alto grado de verosimilitud logrado en ciertas creaciones se simultaneaba con el alto grado de estilización o abstracción de otras, de acuerdo con sus finalidades.
En la escultura occidental, el concepto de «parecido» o semejanza, llevado en ciertos casos al extremo del *ilusionismo,* ha predominado mucho tiempo, tanto, que todavía sigue pareciendo fundamental para lo que mucha gente espera del arte, mientras que a las formas abstractas se las relaciona con los patrones repetitivos y, por tanto, con la decoración, y se le atribuye una categoría secundaria. Sin embargo, no están nada claros los motivos por los que nos conmueven las imágenes de nosotros mismos o de nuestros semejantes, ni las razones

Cuenco de cerámica de Europa central correspondiente al c. 2000 a. C.; altura, 9 cm.; British Museum, Londres. Ejemplo de pieza de cerámica decorada (en este caso por entallado) en imitación de cestería. Ésta es una de las varias fuentes del diseño abstracto: la adaptación de lo que valió para la fabricación de esos objetos o de objetos semejantes.

Pequeño móvil en forma de tornillo, de Kenneth Martin; bronce y acero; 64 × 23 cm.; 1953; Tate Gallery, Londres. Obra sin título de Franz Kline; óleo sobre tela; 200 × 159 cm.; 1957; Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf. En la obra de Kline, la intensa presión emocional; en la de Martin, un simple desarrollo geométrico objetivo, parecen ser los temas y fuentes de estas obras características del arte abstracto moderno.





de nuestra avidez por la narración de hechos ficticios o reales. Podemos describir, pero no comprender plenamente, el proceso por el que unas actividades e intereses (los artísticos), en un principio relacionados fundamentalmente con la magia y el ritual llegaron a asociarse con el placer contemplativo y con el valor comercial. Se suele decir que el fácil acceso al arte y, por supuesto, la multiplicación de las obras de arte por medio de las reproducciones, ha privado a éste de toda la reverencia con que se le veía, pero esta afirmación es, en el mejor de los casos, una verdad a medias. Lo más asombroso es el poder del arte para sobrevivir a todas estas detracciones. Tanto las obras de arte antiguas como las modernas son capaces de ejercer, hasta el presente, un extraño poder, y la ferviente entrega de tantos artistas es prueba irrefutable de un *compromiso* que va mucho más allá de todas las llamadas de la razón.

La insistencia clásica en la imitación casi llevó a desalojar, durante largos períodos, a otro concepto también valorado por los antiguos: el de la inspiración. Ésta parecía sólo prerrogativa de los poetas, poseídos por poderes sobrenaturales en el momento de la invención; el artista, a quien se le encomendaba la imitación de la naturaleza visible, podía tratar de elevar su obra valiéndose de la naturaleza de manera selectiva en la búsqueda de su visión de la belleza ideal, y ordenando las formas de acuerdo con sistemas de medición que las relacionaban directamente con las leyes cósmicas.

Cualquier artista individual que aspirara a procesos más exaltados de invención semejantes a los del poeta tenía que demostrárselo a sí mismo con obras que lo distinguieran de una manera inequívoca de sus semejantes: Miguel Ángel (1475-1564) es el ejemplo por excelencia de un artista renacentista movido por esta ambición, y a ello se debió que las academias generalmente advirtieran a sus alumnos sobre los peligros de seguir el ejemplo de un artista excesivamente vigoroso. Así fue hasta finales del siglo XVIII: a partir de entonces Miguel Ángel se convirtió en el ejemplo más destacado de artista genial, y lo mismo ocurriría al poco tiempo con Rembrandt. Estos elevados modelos se alzaban ante todos los artistas, porque todos debían demostrar su genialidad. Y en este punto, el concepto de inspiración cede el puesto a otro concepto sobre las fuentes de la acción creadora: el inconsciente.

Los artistas saben que sus obras son producto de procesos y temas subconscientes y también conscientes, por más que puedan dar prioridad a la representación simbólica de unos o de otros. Si el expresionismo abstracto, surgido en el ámbito internacional entre las décadas de 1940 y 1950, hace gala de dedicar su atención a las motivaciones más profundas que ofrece la psique humana y de abrir el camino a las imágenes arquetípicas que son comunes a todos, pero que han permanecido mucho tiempo ocultas, la tradición del constructivismo, fundado en la URSS c. 1920 y desarrollada como arte en Occidente, hace hincapié en su dependencia de los sistemas racionalmente construidos y definibles, sin mencionar en absoluto los factores irracionales que determinan aspectos importantes de cada una de las obras. Podría ser que hasta las llamadas formas mínimas, de las que han partido el constructivismo y ciertos tipos de pintura y escultura moderna —las simples formas geométricas de dos y tres dimensiones que siempre han servido al arte y a la arquitectura, desde el antiguo Egipto hasta el presente—, deban su valor al hecho de apelar al inconsciente colectivo del que habla Jung.

LA CRÍTICA DEL ARTE A TRAVÉS DE LOS SIGLOS

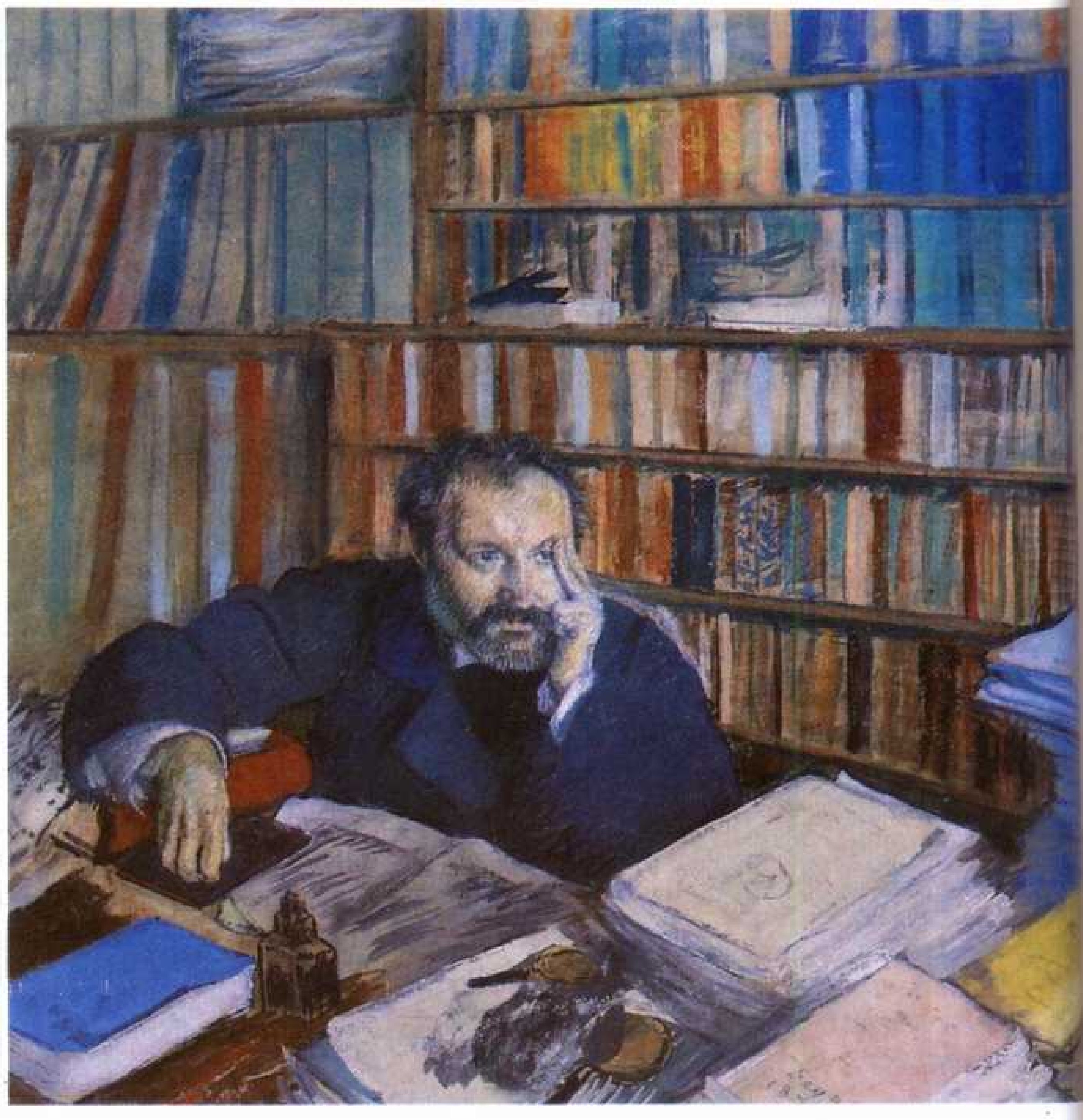
Crítica del arte no es lo mismo que historia del arte, ni tampoco puede identificarse con la estética, por más que el crítico del arte deba tener en cuenta la historia del arte y la teoría estética. Tampoco es lo mismo que gusto estético. El acto crítico es un juicio. El gusto también se asienta en el juicio, pero es un juicio que no tiene en cuenta la historia. La crítica del arte no sólo debe tener en cuenta la historia del arte, sino también la historia misma.

La crítica no es ni la aplicación de un método teórico ni una intuición o instinto ciegos, y sin embargo depende tanto del método como de la intuición. El filósofo alemán Immanuel Kant (1724-1804) dijo que todo concepto está vacío sin la intuición, y que cualquier intuición es ciega sin el concepto. La crítica es, pues, una combinación, un equilibrio entre concepto e intuición. La primera crítica del arte de que tenemos conocimiento es la de los griegos, y sólo nos ha llegado a través de los escritos de Plinio el Viejo (c. 29-73). Plinio escribió sobre Xenócrates de Sicyon y Antígono de Karystos, que vivieron en la primera mitad del siglo II a. de C. Al parecer, estos autores escribieron tratados en los que daban consejos y sentaban principios. Trataron de relacionar sus propios principios artísticos con la labor de otros artistas, valiéndose de ellos como criterios de juicio. Durante la segunda mitad del siglo IV a. de C., Duris de Samos había escrito sobre las vidas de los artistas, pero sin hacer consideraciones sobre sus obras, aunque en algunos casos hacía juicios generales sobre el arte. Éste fue el doble modelo de la crítica del arte hasta el siglo XVIII: por un lado, tratados sobre principios artísticos que a veces se aplicaban a artistas particulares o a obras de arte individuales, y por otro, biografías de artistas que a veces contenían juicios generales sobre el arte.

Los principios de Xenócrates y Antígono se basaban en las estéticas elaboradas anteriormente por Platón y Aristóteles. Como críticos, aplicaron estos principios a las obras de arte creadas por escultores y pintores. Los griegos creían en la *mímesis*, la imitación o representación de la naturaleza; también creían en el valor moral de la belleza, por tanto, era necesario imitar, y al mismo tiempo idealizar, la naturaleza.

Durante el período romano, Cicerón (106-43 a. de C.) y Quintiliano (35-96) reflejaron más bien las opiniones de los entendidos de su época que un método crítico que les fuese propio. En Plinio advertimos el convencimiento de que hay tanto valor en la imaginación o en la «invención» como en la perfección de la técnica o en la imitación de la realidad.

Durante la Edad Media, la crítica de arte como tal virtualmente desapareció durante mil años. Se dio más valor a las cualidades espirituales del arte que a cualquier realización personal. Las artes individuales de la arquitectura, la pintura y la escultura se consideraban oficios, productos de la habilidad y de la práctica. En las postrimerías de la Edad Media, en Italia, escritores imaginativos como Petrarca (1307-74) y Boccaccio (1313-75) empezaron a escribir sobre el arte florentino de su época. Estos escritores y otros, como Filippo Villani (c. 1325-1405) y Cennino Cennini (c. 1370-1440), revivieron los principios del pasado clásico y los aplicaron al arte contemporáneo. La tradición biográfica de la crítica del arte adquirió su forma clásica en las *Vite (Vidas de los Artistas)*, de Giorgio Vasari, publicada por primera vez en 1550 y en edición revisada en 1568. Vasari advirtió que el arte abandonaba lo que él consideraba la barbarie del siglo XIII, pasaba al descubrimiento de los ideales clásicos en el siglo XIV y llegaba a la perfección artística del siglo XVI, con Miguel Ángel como máximo exponente.



Retrato de Duranty, de Degas; temple, acuarela y pastel sobre lienzo; 100 × 100 cm.; 1879; Colección Burrell, Glasgow. Louis-Emile-Edmond Duranty fue un novelista realista y crítico de arte que abogó por el realismo en la pintura. El retrato de Degas es uno de varios grandes cuadros sobre críticos hechos por pintores impresionistas y s-impresionistas. Representa al crítico moderno como hombre de letras culto rodeado de libros y catálogos. Los impresionistas fueron los primeros artistas que debieron enfrentarse a la incomprensión del público. El número de retratos de críticos que pintaron demuestra la importancia que estaba cobrando la figura de aquéllos en la «época de la vanguardia». El crítico se convirtió en mediador entre el pintor y el público.

En 1672, el abad romano Giovanni Pietro Bellori publicó *Le Vite de' Pittori, Scultori e Architetti Moderni* (Las vidas de pintores, escultores y arquitectos modernos), en la que escribía sobre sus contemporáneos o sobre aquellos que habían vivido a comienzos del siglo, entre los que incluía a artistas flamencos, franceses e italianos. Bellori atacaba el naturalismo de Caravaggio y el manierismo, pero apreciaba el trabajo de Carraci y Poussin.

Al imponerse la costumbre de las exposiciones de arte en el siglo XVIII, la crítica del arte pasó a aplicarse de manera mucho más específica a otras particulares series de obras. El valor corriente y la especialidad de las obras expuestas dio nueva solidez a la crítica: los juicios ya no se asfixiaban entre los hechos biográficos ni entre reglas y fórmulas.

En los albores del siglo XIX surgió interés por la pintura primitiva entre grupos de artistas tales como los nazarenos alemanes, que trabajaron en Roma, y los

prerrafaelistas ingleses. La fe del arquitecto inglés A. W. N. Pugin en la fuerza social y moral del gótico, expuesta en *Contrastes* (1836) y otros escritos polémicos, tiene su igual en la del crítico inglés John Ruskin (1819-1900). Ruskin pensaba que la función del artista era ver y sentir, «captar lo fugaz, arrojar luz sobre lo incomprensible, incorporar las cosas que no tienen medida en aquellas que no tienen duración». Según Ruskin, estas cualidades habían desaparecido del arte a partir del siglo XVI como resultado del auge de la ciencia y del racionalismo. En el arte de su propia época, Ruskin abogaba por Turner y los prerrafaelistas. Para él, la crítica del arte era inseparable de la crítica social. Advertía la degradación de la arquitectura y del arte utilitario como resultado de la máquina y de la industrialización; la división del trabajo había producido individuos alienados, fragmentados y un arte utilitario insensible, desprovisto de alma.
El siglo XIX asistió a la aparición del crítico como reseñador, producida por la proliferación de periódicos, revistas y exposiciones de arte. Especialmente en Francia, los críticos de arte solían ser también escritores creativos, como Stendhal, Gautier, Baudelaire, los Goncourt y Zola, o políticos, como Thiers. Baudelaire sostenía que la crítica debía ser «parcial, apasionada y política», y clamaba por un arte que celebraba la vida moderna.
El pensador socialista Proudhon publicó su teoría del arte en 1865, *Du Prince de l'Art et de sa Destination,* en la cual afirma que:
«El arte tiene como fin guiarnos hacia el conocimiento de nosotros mismos mediante la revelación de todos nuestros pensamientos, incluso de los más secretos...» Proudhon veía la corporización de esta idea en la obra de Courbet, partiendo del principio de que el realismo y el idealismo no podían separarse. Por Courbert abogaba también Champfleury, el autor de *Realismo* (1857) y de varias novelas realistas.
El poeta y novelista Théophile Gautier fue inicialmente estudioso del arte y se convirtió luego en un prolífico crítico. Gautier era partidario de la doctrina del arte por el arte. Fue también el creador de cierto tipo de crítica en la que la obra se describe en términos poéticos reduciendo al mínimo los juicios críticos o sociales. Sobre Gautier escribió Delacroix: «Toma un cuadro, lo describe a su manera, él mismo hace una pintura atractiva, pero no se puede decir que haya realizado un acto de auténtica crítica.»
La tradición del escritor creativo que también escribía crítica del arte, iniciada por Goethe y Stendhal, continuó en los comienzos del siglo XX. Apollinaire es el exponente más conocido, aunque la crítica de arte de Paul Valéry es superior. Tras la Primera Guerra Mundial, el sentido de que existe una estrecha relación entre las artes visuales y la literatura, que comenzó a principios del siglo XIX, continuó a través del dadaísmo y del surrealismo. En Inglaterra, Roger Fry y Clive Bell elaboraron una teoría formalista del arte. Sostenían que la esencia de la pintura está en los elementos plásticos en relación.
La pintura es la «organización plástica», y el propósito del arte es llegar a una «forma significativa». Herbert Read trató de sintetizar las teorías estéticas de los siglos XIX y XX para apoyar el arte modernista de las primeras décadas del siglo XX. El intento fue sin duda loable, pero los juicios individuales de Read no tenían nada de críticos, y su apoyo del arte de vanguardia carecía de base. Tras la Segunda Guerra Mundial, John Berger escribió algunas de las mejores críticas que se hayan hecho en inglés desde un punto de vista humanista marxista.
En los Estados Unidos, también después de la guerra, Clement Greenberg, que había sido anteriormente marxista, promovió una estética formalista con un fervor casi político. Greenberg, que abogó por el expresionismo abstracto, llegó a ejercer una influencia enorme en los Estados Unidos y en Inglaterra (no tanta en Europa), donde toda una generación de pintores «coloristas» abstractos siguió al pie de la letra sus prescripciones.



Retrato de perfil de Baudelaire con sombrero, de Manet; aguafuerte (segundo estado); 11 × 9 cm.; 1892. Charles Baudelaire (1821-67) fue un sagaz crítico de arte al tiempo que poeta. Consideraba que un crítico debe ser directo en sus consideraciones y clamaba por un arte que reflejara la modernidad de mediados del siglo XIX.



Visión, Volúmenes, Retracción: Roger Fry dando una conferencia, de Walter Sickert; a pluma y a tinta; 17 × 10 cm.; *c* 1911; Islington Public Library, Londres. Retrato de Roger Fry por Sickert que, a diferencia del cuadro de Degas, es un retrato satírico del crítico. Aparece aquí dando una conferencia, y el título recoge algunas de las palabras claves del vocabulario de su crítica «formalista». Fue uno de los grandes defensores de Cézanne en Gran Bretaña y organizó la muestra de postimpresionismo celebrada en Londres en 1910, para la cual se acuñó, precisamente, la denominación de postimpresionismo. Esta exposición tuvo una gran influencia sobre la evolución de la pintura inglesa de comienzos del siglo XX. El propio Sickert escribió crítica de arte y fue uno de los numerosos artistas-críticos que se dieron en Inglaterra en las primeras décadas del siglo XX.

Para mayor información:

Margolis, J. (comp.): *Philosophy Looks at the Arts: Contemporary Readings in Aesthetics,* Filadelfia (1978); Venturi, L. *The History of Art Criticism,* Nueva York (1964). Olea Figueroa, Oscar: *Configuración de un modelo axiológico para una crítica de arte.* Universidad Nacional de México, México, 1977. Camón Aznar, José: *El arte ante la crítica.* Editora Nacional, Madrid, 1965. Gaya Nuño, Juan Antonio: *Historia de la crítica de arte en España.* Ibérico Europea de Ediciones, Madrid, 1975. Venturi, Lionello: *Historia de la crítica de Arte.* Gustavo Gili, Barcelona, 1979.

LA HISTORIA DE LA HISTORIA DEL ARTE

Sólo en época relativamente reciente se ha trazado una imagen clara de la historia del arte como género literario, a pesar de que ha existido desde hace mucho tiempo. Para lograr una definición estricta, la historia del arte exigiría de sus autores una concepción claramente enunciada de la evolución y cambio históricos. Por consiguiente, la historiografía del arte, considerada desde un punto de vista técnico, excluiría materiales tales como guías de arte, biografías y catálogos, que a menudo han tenido una importancia directa y fundamental para la historia del arte. Para evitar este dilema, los historiadores del arte han llegado a un enfoque que no necesariamente tiene que ser exclusivo, pero que de todos modos pide el derecho de ser tratado con la seriedad con que se trata a la historia. Este sistema une la minuciosa observación de cualidades o detalles de las obras de arte (por ejemplo, la identificación de una fuente visual utilizada por un artista en una obra particular) a un marco teórico apropiado, como puede ser el descubrimiento de relaciones culturales como las que existen entre el Renacimiento y la Antigüedad. Para lograr este equilibrio potencialmente estimulante y único, la historia moderna del arte ha recurrido con profusión a dos tradiciones literarias mucho más antiguas: el anticuarismo y la crítica literaria. El primero impone una recolección sin perjuicios de hechos relacionados con obras de arte que pueden reunirse en un orden elegido (por lo general, cronológico o temático) para brindar una narración de los hechos. La segunda proporciona una selección de reacciones teóricas o analíticas con las que interpretar y juzgar los resultados. En ambas áreas, la historia del arte ha desarrollado técnicas especializadas y vocabularios descriptivos que reflejan la naturaleza de los materiales que el historiador del arte está considerando: por ejemplo, la datación de tablas pintadas mediante un análisis científico de la textura de la madera (dendrocronología), o los términos, por ejemplo «valor táctil», de que se valen los especialistas a la hora de evaluar el estilo personal de un artista con miras a atribuirle obras de arte anónimas. La relación entre el historiador del arte y crítico de arte no es nada simple. Los hechos históricos, incluso los reunidos mediante una técnica analítica tan fundamental como la referencia comparativa, pueden con toda facilidad transformar una opinión totalmente subjetiva sobre un objeto histórico en algo sin sentido. De la misma manera, una total negación del valor de la interpretación significa casi con seguridad cierto nerviosismo al enfrentarse con las cualidades peculiares de las obras de arte. Sin embargo, resulta posible describir la historiografía del arte recurriendo a una tradición de autores que han escrito sobre el arte con una concepción clara de su evolución histórica.

En el período antiguo, la historia del arte no era un género literario reconocido, pero subsisten algunos escritos sobre el arte y quienes lo practican que demuestran que los autores eran conscientes de que los estilos evolucionan y de que a ello contribuyen los artistas individuales. Plinio el Viejo (c. 29-73) hace consideraciones sobre obras de arte en su *Historia Natural*. Su punto de partida son los materiales que emplean los artistas, y es como Plinio llega a la historia de la escultura partiendo de una exposición relacionada con la piedra y los usos que de ella hacen los humanos. Identifica a artistas famosos, describe ejemplos de su obra y establece un marco evolutivo con respecto al cual se advierten los cambios de sus respectivos estilos artísticos. El manual de Vitruvio, *Los diez libros de arquitectura* (del siglo I de nuestra era), contiene un pasaje importante sobre los estilos cambiantes de la pintura de frescos decorativos que equipara las tendencias de aquel momento a una decadencia producida dentro de una pauta general de cambio. La idea de que el arte no sólo demuestra evolución histórica, sino también decadencia y renovación, ha sido desde entonces un tema constante de la historia del arte.



Plinio el Viejo (c. 29-73), retratado en la letra inicial de una copia perteneciente al siglo XV de su *Historia Natural;* Victoria and Albert Museum, Londres.
El autor aparece representado como erudito y poeta contemporáneo y lleva una corona de laurel.



El supuesto autorretrato de Lorenzo Ghiberti en las llamadas «Puertas del Paraíso» del Baptisterio de Florencia; vaciadas en la década de 1430.

En el período medieval, se consideraba que el arte no era tema adecuado para una empresa literaria seria, y por ello no hay una auténtica historia del arte. Pero, de todos modos, hay numerosas descripciones de objetos artísticos, afirmaciones de preferencia estética y libros de recomendaciones de artistas. En los albores del siglo XV, artistas consagrados y otros autores empezaron a escribir historia del arte, con plena conciencia de que había una vuelta a los modelos antiguos (el Renacimiento) de la que ellos formaban parte. También eran conscientes de que el hecho de poseer una historia escrita realzaría la condición del arte. El escultor florentino Lorenzo

Ghiberti (1378-1455) en sus *Comentarii* dio un paso importante al apartarse del método estrictamente biográfico que, desde Petrarca a Vasari, a mediados del siglo XVI, había considerado los cambios producidos en las artes visuales como resultado directo de pasos importantes dados por artistas individuales. Ghiberti trató de mostrar la evolución general del arte desde la Antigüedad hasta su época e incluyó material biográfico como marco de referencia para describir el cambio estilístico, no como una excusa para presentar vidas ejemplares de «hombres famosos». En el siglo XV no hay muchos exponentes más de auténticas historiografías, aunque abundó la teoría del arte.
La siguiente figura importante fue el artista Giorgio Vasari, cuya obra monumental, *Vite,* apareció por primera vez en 1550.
Aunque Vasari recurre insistentemente a fuentes anteriores, la concepción de su gran obra, que equilibró las biografías presentando a los artistas como seres humanos vivos sobre el marco general de la evolución de la historia, fue, fundamentalmente, una creación enteramente suya. En su esquema se traza una analogía con el crecimiento orgánico de la naturaleza: las artes, como los seres humanos, tienen un ciclo vital. Los períodos de la historia del arte, desde Cimabue (c. 1240-c. 1301), se presentan caracterizados como infancia, juventud y madurez. La última etapa aparece encarnada por un artista que, en la época del propio Vasari, había alcanzado la perfección: Miguel Angel (1475-1564). Tan convincente fue el esquema presentado por Vasari, que muchos escritores posteriores se adhirieron a él, no sólo en lo que se refiere a la analogía orgánica y al concepto de cimas cíclicas en la evolución del arte, sino en lo que se refiere a la dificultad de presentar los períodos de arte que siguen a cumbres de la altura de Miguel Angel como algo que no sea decadente.
Es particularmente difícil distinguir la historiografía del arte en el siglo XVII de otros escritos sobre teoría del arte y crítica del arte. Los monumentos más importantes de historia son los que siguieron la distinción básica de Vasari entre empresas artísticas mayores (en la pintura, la escultura y la arquitectura) y menores, basándose para ello en las técnicas y los medios. Este período fue testigo también de la invención de las técnicas del anticuarismo, especialmente en lo que se refiere a archivos y otros documentos, campo de actividad que dominaría gran parte de los escritos históricos del siglo XVIII. Una vez más, el género literario más importante para la historia del arte fue la biografía. Baste como ejemplo la obra *Le Vite de' Pittori, Scultori e Architetti Moderni,* de Giovanni Pietro Bellori (1672). Bellori no se propone, como Vasari, escribir una obra amplia, sino que elige sus temas tomando como criterio único la importancia histórica indiscutible. Su plan tiene varios rasgos interesantes: una descripción del manierismo como decadencia inevitable de los niveles del Alto Renacimiento, la renovación, cuyo líder fue Annibale Carracci (1560-1609), y la culminación del proceso en la obra de Carlo Maratti (1625-1713).
En esta época adquiere una significación más amplia la literatura historiográfica escrita más allá de los Alpes.
No cabe duda de que el punto de partida para el *Schilder-boeck* (1604) de Karel van Mander son las *Vite* de Vasari, pero él inicia su narración con la historia del arte antiguo y complementa sus notas sobre los italianos con una tercera parte dedicada a los pintores del norte, considerando a Jan van Eyck (c. 1390-1441) como su personalidad fundadora. La obra *Teutsche Academie* (fines de la década de 1670), de Joachim von Standrart, contiene ensayos introductorios sobre los preceptos artísticos, tal como los estableció Vasari, y sus series de biografías contienen materiales importantes extraídos de sus propias observaciones. Los escritores franceses se preocuparon por el problema de cómo escribir una historia que tratara con objetividad del arte creado tras un momento (Miguel Angel) o un período (la Antigüedad en general) de perfección. Mantenían que los logros del pasado podían alcanzarse, sostenerse y hasta mejorarse. Roger de Piles *(Cours de Peinture par Principes,* 1708) y Charles Perrault *(Parallèle des Anciens et des Modernes,* 1688) hicieron importantes contribuciones a la concepción de que el progreso es inferior a la autoridad de la perfección absoluta.
La contribución más importante a la historiografía del arte que produjo el siglo XIX surgió como resultado de un cambio en el gusto, de una complejidad cada vez mayor en las técnicas del anticuarismo y de la idea de que el arte reflejaba pautas y principios básicos de la cultura que lo producía. La pobre idea de que la perfección se encarna en las ruinas de la Antigüedad clásica dejó paso a un interés por el arte medieval, el primitivo y el de otros períodos y escuelas alejadas del clasicismo. De esta manera se amplió enormemente el tema de estudio de la historia del arte. Los anticuarios





LE VITE
DE
PITTORI SCVLTORI
ET ARCHITETTI
MODERNI
SCRITTE
DA GIO: PIETRO BELLORI
PARTE PRIMA.
ALL'ILLVSTRISS. ET ECCELLENTISS. SIGNORE
GIO: BATTISTA
COLBERT
CAVALIERE MARCHESE DI SEIGNELAY
Ministro, Segretario di Stato, Commendatore, e Gran Tesoriere de gli Ordini di S.M. Christianissima, Direttore Generale delle Finanze, Sopraintendente, & Ordinatore Generale delle Fabbriche, Arti, e Manifatture di Francia.

IN ROMA, Per il Success. al Mascardi, MDCLXXII.
Con licenza de' Superiori.

Portada y primera página de las *Vite,* de Giovanni Pietro Bellori, 1672.
Le Vite, de Giovanni Pietro francés Jean-Baptiste Colbert, muestra una personificación del «genio» artístico.



Giorgio Vasari, retrato aparecido en la segunda edición de sus famosas *Vite;* 1568.
La inscripción describe a Vasari como pintor y arquitecto de Arezzo. Debajo de su retrato aparece Florencia, la capital de sus mecenas, los grandes Duques de Toscana.

desplegaron gran actividad en torno a los estudios regionales y nacionales, y el período asistió a la aparición de gran número de empresas de este talante, del cual son ejemplo las obras de Bernard de Montfaucon (*Les Monuments*..., 1729-33) en Francia, y de Horace Walpole (*Anecdotes of Painting*..., 1762-71) en Inglaterra. Solía denominarse a la relación existente entre el arte y su más amplio marco cultural con el término «espíritu» —el «espíritu nacional» o el «espíritu de la época»—, idea que ha perdurado en diversas formas de la historia del arte a partir de entonces. Fue un principio importante para la obra de J. J. Winckelmann, quien dejó a un lado la biografía artística y escribió sobre sus propias reacciones ante la belleza que descubría en el arte del mundo antiguo (especialmente Grecia), y la manera en que este ideal estético reflejaba las cualidades de la civilización griega (*Geschichte des Kunst des Altertums*, 1764). Winckelmann volvió a la idea de un punto o modelo fijo para juzgar la belleza y examinó la evolución formal del arte con respecto a ese punto. Una vez más, la historia del arte en términos del progreso y de decadencia. Una reacción más convencional a la tradición tan arraigada en Italia fue la que ofreció Luigi Lanzi, que dejó de lado la biografía auténtica para hacer una biografía estilística que sitúa todas las contribuciones de las personalidades artísticas individuales dentro de las fronteras formadas por las escuelas de pintura. Lanzi se apoyó también en la pericia empírica para establecer hechos históricos acerca de las pinturas. Así, pues, el marco para la historia del arte eran los objetos reales y no los temas abstractos. La tensión entre estos dos métodos caracterizó a gran parte de la historiografía posterior.

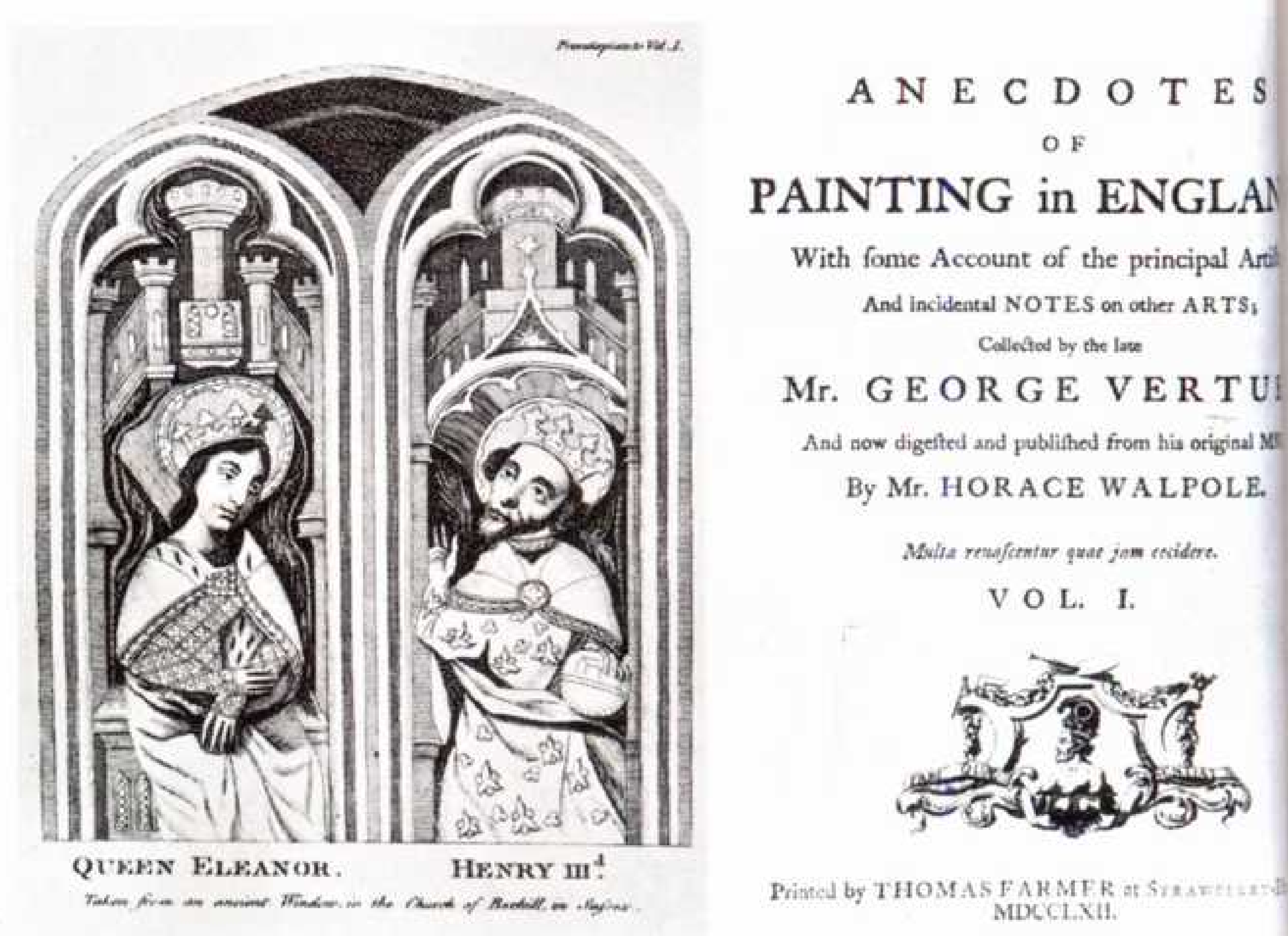
El período romántico pretendió describir la historia como una totalidad dependiente, una vez más, de manera muy marcada, de la noción de valores ideales. Esto no fue obstáculo para que el movimiento apreciara el arte de las épocas que habían despreciado esos valores. La obra de John Ruskin (1819-1900) sobre el período medieval, por ejemplo, demuestra sensibilidad espiritual hacia las cualidades de los objetos artísticos evocadoras de un estado de ánimo.

A medida que avanzaba el siglo XIX se fue estableciendo toda una serie de temas y de métodos que desde entonces no han abandonado nunca los estudiosos de la historia del arte. Un cambio significativo de actitud que afectó a todas estas tradiciones fue que las creaciones artísticas contemporáneas, lo mismo que las ideas del momento sobre el cambio estilístico, no se ponían necesariamente en contacto directo con la historia. Esta evolución se fue acentuando a medida que los artistas se iban aislando cada vez más del gusto oficial y que empezó a tomar forma la idea del arte como algo autónomo: «el arte por el arte».

La obra de Hippolyte Taine (1828-93) encarna una reacción importante contra el acento que anteriormente se había puesto sobre la capacidad del artista individual para iniciar cambios (*Philosophie de l'Art*, 1865). Taine colocó a la obra de arte en toda una serie de contextos: cultural, étnico, climático, etc., y describió su historia desde el punto de vista de la causalidad mecanicista. Este



Portada y primera página de la edición de 1693 de la obra de Charles Perrault *Parallele des Anciens et des Modernes*.
La escena de debate académico que ilustra el *Parallele* de Perrault está relacionada con la discusión de la época sobre los méritos relativos del arte antiguo y del arte del siglo XVII.



Portada y primera página del libro de Horace Walpole, *Anecdotes of Painting in England*, 1762.
Las anécdotas de Walpole representan el primer intento serio de escribir la historia del arte en Inglaterra y se basan sobre todo en material reunido por el metalúrgico y erudito aficionado George Vertue (1684-1756).
Walpole consideró el período medieval con tanta seriedad como la aplicada por la mayoría de los escritores anteriores al arte de la Antigüedad y del Renacimiento, con lo que reflejaba la ampliación de criterios experimentada en Inglaterra durante esta época.

método subrayaba la importancia del entorno y abandonaba la búsqueda de pruebas de excelencia; es un reflejo del positivismo empírico tan característico de este período.
A pesar de afirmar que sus técnicas tenían una base empírica, los entendidos han tenido a menudo que recurrir finalmente al juicio subjetivo. El árbitro supremo es «la vista», en colaboración con «una intuición» especial para la obra de arte. En el siglo XIX, este método de escribir historia del arte avanzó a grandes pasos con la introducción de la sistematización, y hacia fines de siglo, los eruditos se ayudaron muchas veces con la fotografía. Giovanni Morelli (1816-91) perfeccionó una técnica para identificar, mediante el estudio de obras de arte auténticas, motivos estilísticos específicos que intentaba luego describir en obras de autor desconocido. La historia resultante fue, como era de suponer, de carácter algo estático, y el método debe considerarse corolario de la gran expansión del comercio de arte en los años inmediatamente anteriores a 1900. El más conocido de los seguidores del método de Morelli es, posiblemente, Bernard Berenson (1865-1959).
La tradición del anticuarismo continuó basándose en la reevaluación y descubrimiento de material documental importante. Gracias a un empleo creativo de la documentación y a la aplicación de una memoria visual excepcionalmente fina,
G. B. Cavalcaselle (junto con su colaborador J. A. Crowe) escribió una serie de valiosas monografías sobre las escuelas y sobre los artistas del tercer cuarto del siglo XIX.
Otro grupo de eruditos consideró la forma (más que el contenido) de las obras de arte como posible símbolo de las intenciones del artista. En la historia escrita por Alois Reigl (1859-1905), la evolución del arte depende de la observación de las intenciones del artista tal como están representadas en la forma del objeto (*Stilfragen,* 1893). La ideas sobre la psicología personal constituyeron un aspecto fundamental de este método, y también para el influyente sistema establecido por Heinrich Wölfflin (en *Classic Art,* 1899, y *Principles of Art History,* 1915). Este sistema se basaba en la identificación de contrastes entre objetos analizados por pares. Los posteriores eruditos de la «forma pura» (por ejemplo, Roger Fry, 1866-1934) han divorciado ex profeso los objetos de todo contexto histórico y cultural y de toda consideración sobre su tema: han intentado lograr la pura objetividad.
Los iconógrafos, cuya labor fue de gran importancia para los que escribieron la historia del arte como reflejo de la historia de la cultura, ya venían ocupándose desde hacía tiempo de las cuestiones relativas al tema de la obra de arte. Max Dvorak buscaba en las obras de arte índices del espíritu de la época, búsqueda entusiastamente alentada por Jakob Burckhardt en su libro, muy anterior, sobre *La Civilización del Renacimiento en Italia* (1860), por más que él mismo no se ocupaba de las obras de arte como tema central. A menudo se ha interpretado la búsqueda de un contexto en que colocar las obras de arte como un intento de coloración de las intenciones y procesos artísticos. Tal vez sea mejor mencionar en este contexto las historias de arte que se refieren a la estructura social (por ejemplo, *Florentine Painting: the Social Background,* de F. Antal, 1948). La iconografía, que llegó a ser prácticamente una ciencia auxiliar, ha dado paso a la iconología, que trata de interpretar el tema como un símbolo del contexto cultural en lugar de limitarse a identificarlo. La obra de Erwin Panofsky



J. J. Winckelmann (1717-68), grabado según el retrato por Anton von Maron (1733-1808) en Weimar.
Este grabado muestra al gran historiador del arte antiguo durante su estancia en Roma. Allí desempeñó un papel importante en la evolución del gusto por el estilo neoclásico.

contribuyó mucho a afirmar este enfoque (especialmente con sus *Studies in Iconology,* 1939).
La confianza en técnicas de este tipo ha alentado a algunos eruditos a escribir la historia del arte sin dar una importancia tan fundamental a consideraciones tradicionales tales como el estilo, la forma y la técnica. Otra forma que en este momento goza de muchos adeptos es el estudio de los mecenas del arte. Esto no sólo requiere las habilidades tradicionales del documentalismo o del historiador social, sino también un juicio agudo en cuestiones de atribución y de gusto.
Quizá el más significativo de los intentos recientes de apartarse de los métodos tradicionales haya sido el punto de vista de que la historia del arte no puede escribirse sin una comprensión cabal de la historia de las teorías de la percepción. E. H. Gombrich ha examinado la psicología visual del arte y sus estilos, sobre todo en su obra *Art and Illusion,* de 1962.
En algún momento futuro, la historiografía del arte tal vez describa los escritos de nuestro tiempo con el término «eclecticismo». Las monografías sobre artistas o períodos individuales son la forma actual predominante de la literatura histórica sobre arte. La mayoría de los autores admiten el valor, aunque en diferentes grados, de casi todos los enfoques adoptados para escribir historia del arte en los últimos cien años de erudición y se muestran dispuestos a emplear estas técnicas en sus investigaciones y escritos. El problema de esta postura es que corre serios riesgos de perturbar el delicado equilibrio entre el análisis sensible de los objetos visuales y el descubrimiento del marco teórico apropiado para el material en cuestión. La búsqueda del método según la naturaleza del material que se pretende describir, no siempre se ve asistida por la variedad de direcciones disponibles. La claridad de presentación sólo la logran aquellos escritores que tienen un objetivo claro como historiadores: esto ha sido siempre así.

Para mayor información:

Kulstursmann, H.: *Geschichte der Kunstgeschichte,* Viena, 1966. Magnino, J. S.: *La Letteratura Artistica,* Florencia y Viena, 1956. Salerno, L.: «Historiography» en *Encyclopedia of World Art,* Nueva York (1963). Venturi, L.: *Hystory of Art Criticism,* Nueva York (1963). Angulo Iñíguez, Diego: *Historia del Arte,* Madrid, 1978. Bague, Enrique: *Ars. Historia del arte y de la cultura,* Teide, Barcelona, 1958. Alvarez Villar, Julián: *Historia del arte y de la cultura,* Everest, León, 1966. Asián Peña, José Luis: *Historia general del arte y de la cultura,* Barcelona, 1959. Hauser, A.: *Historia social de la literatura y el arte,* Guadarrama, Madrid.

LA PINTURA Y LA PERCEPCIÓN VISUAL

Muchas de las normas y factores que gobiernan nuestra percepción del mundo gobiernan también nuestra percepción de las obras de arte. El sistema denominado «perspectiva» está directamente basado en este principio, que descansa en la idea de que, dado que la luz se propaga en línea recta, es posible situar la posición de cualquier punto u objeto que contemplamos en el espacio sobre un plano que se encuentre situado entre el objeto y el ojo. Si tanto el ojo como el plano permanecen inmóviles y el color de cada punto iguala a la sensación, el resultado es una representación exacta de lo que se ve. Es decir, los puntos del plano y los puntos del espacio presentan al ojo la misma imagen.

No es necesario decir que existen diferencias. La más importante es que cada uno de nosotros observa el mundo mediante dos ojos situados en dos puntos ligeramente diferentes; además, como la lente de una cámara, los ojos enfocan; por eso, algunos puntos resultan mucho más destacados que otros. El cerebro interpreta estas diferencias, al igual que lo hace con el cambio de formas y tamaños a medida que se gira la cabeza, en función de la distancia. La pintura, al ser plana, no puede ofrecer las mismas diferencias, pero el efecto de que los objetos se hacen más pequeños a medida que se los aleja, efecto que reproduce la perspectiva, es suficiente para que la mayoría de los seres humanos interpretemos el espacio en los cuadros, aunque no los estemos observando desde la distancia original o correcta.

Otros fenómenos de percepción son comunes a la pintura y a los objetos. Uno de ellos es el efecto de contraste. Los colores que son «opuestos» (por ejemplo, el rojo y el verde, el amarillo y el púrpura, el negro y el blanco) parecen más fuertes cuando se los pone uno al lado del otro. Este es un efecto del sistema nervioso y se produce de igual modo en la mayor parte de la gente.

Por otra parte, se ha querido ver en las distorsiones, como el alargamiento de las figuras o la singularidad de los colores que se observan en la obra de algunos artistas, el resultado de los defectos o de las características especiales de su vista. Contra esta apreciación, puede argumentarse que si un pintor ve a las personas más altas de lo que las ven los demás, también

Cristo expulsando del templo a los mercaderes, de El Greco; óleo sobre tela; 105 × 127 cm.; c. 1600; National Gallery, Londres.
El Greco (1541-1614) es el ejemplo clásico de un artista cuyas «distorsiones», es decir, el alargamiento de sus figuras, han hecho pensar que se debían a un supuesto astigmatismo. Aparte del argumento que se da en el artículo contra ello, hay que decir que este cuadro tiene formas que resultan incongruentes con la teoría sobre la distorsión: la puerta en arco del centro, por ejemplo, sólo presenta una distorsión lateral.
Resulta más fácil explicar las proporciones de las figuras en función de las teorías contemporáneas acerca de la belleza y teniendo en cuenta las pinturas de predecesores manieristas de la talla de Tintoretto (1518-94) y Parmigianino (1503-40).



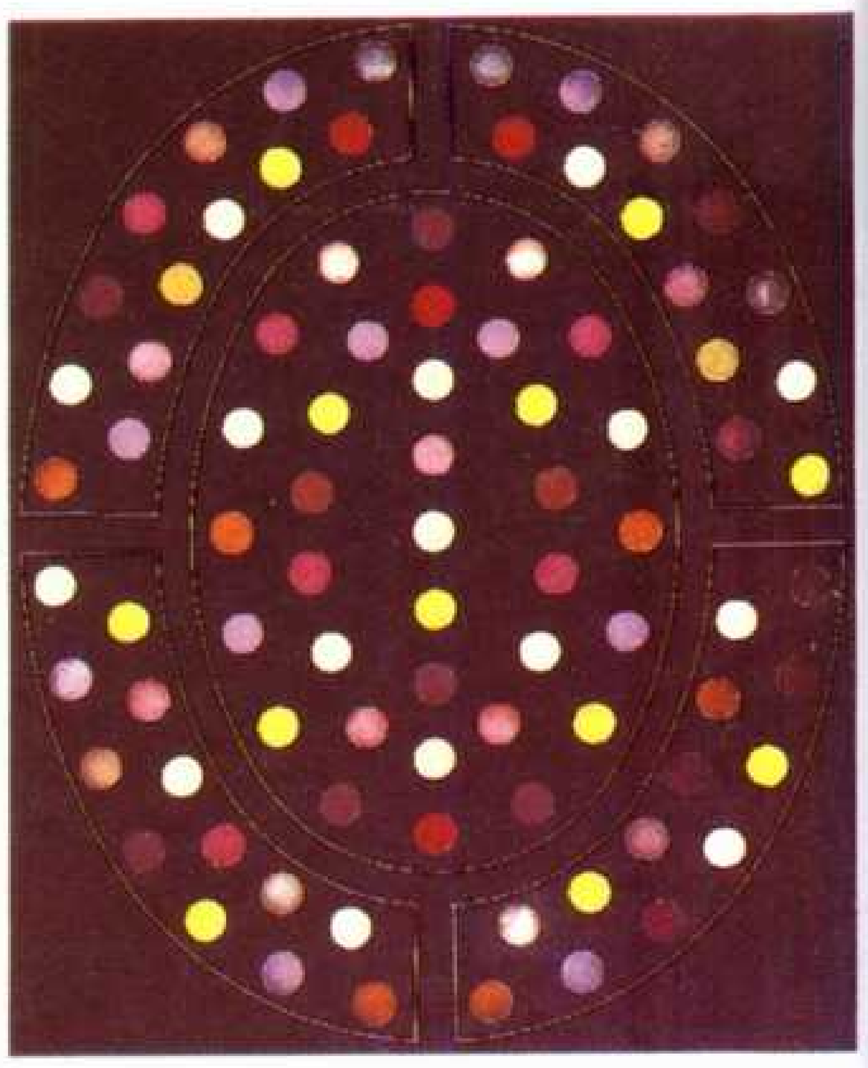


Ilustración de *La ley del contraste simultáneo de los colores,* de Michael-Eugene Chevreul, publicado en 1839 (publicado también en inglés en 1855). Los experimentos y teorías de Chevreul sobre el efecto del emplazamiento de los colores uno al lado del otro se pensaron en un principio para el mundo «real» (Chevreul fue un químico que se interesó en el color después de haber sido nombrado director de tinte de los talleres de tapicería de Gobelins, en 1824). Aquí presenta una disposición de dalias en la que se pretende que unas hagan resaltar a las otras. De la misma forma sugirió los colores que resaltarían unos a otros en pintura.





La alameda, Middelharnis, de Meyndert Hobbema; óleo sobre tela; 102 × 140 cm.; 1689; National Gallery, Londres. En este famoso cuadro se ha logrado una fuerte sensación de retroceso gracias a la línea de árboles cuya escala disminuye a medida que se alejan del ojo. Debido a que forman una serie regular a lo largo de líneas rectas nos permiten situar la granja de la izquierda, las figuras y otros detalles con gran precisión.

El diseñador del jarrón, grabado en madera por Alberto Durero y perteneciente a la segunda edición de su tratado sobre la medida, c. 1538; 8 × 22 cm. A partir de mediados del siglo XV, los artistas usaron normalmente métodos geométricos para construir perspectivas exactas, pero aquí Durero ilustra un método práctico. El artesano desea trazar el contorno del jarrón sobre una pantalla translúcida, pero con un punto de vista tan distante, que no sería capaz de alcanzar la pantalla. Por ese motivo ha sustituido con una cuerda tensa los primeros centímetros de su línea de visión y la está siguiendo por la pantalla mediante un aparato óptico muy similar a la mira de un arma. La posición imaginaria del ojo es la del clavo de la pared al que está sujeta la cuerda.

verá alargadas las propias imágenes pintadas por él y de ese modo tendría que dar a sus figuras las mismas proporciones que les darían los demás pintores con el fin de verlas del mismo modo que él ve el mundo.
Lo mismo se aplica a los colores y a los efectos de contraste de color mencionados más arriba. No es necesario pintar con mayor intensidad los colores que contrastan cuando se les pone juntos en un cuadro porque la vista produce el efecto sin ayuda alguna, por cuanto ve la pintura de la misma manera que ve la naturaleza.
Sin embargo, puede tener sentido tratar de pintar el efecto de lo que se ve en lugar de trazar una imagen que produzca el efecto. Esto se debe a que nuestra actitud hacia las obras de arte es diferente de la que observamos ante la naturaleza. Esperamos que las pinturas correspondan a lo que *sabemos* acerca de la apariencia de las cosas. Por ejemplo, podemos comprender fácilmente los contornos que aparecen en los dibujos, aunque no existan normalmente en la naturaleza. Es curioso que la diferencia entre la forma en que miramos un cuadro y la forma en que miramos la naturaleza puede utilizarse para enseñarnos lo que en cierto sentido ya sabemos, pero ignoramos o concebimos equivocadamente; en otras palabras, puede afectar la consciencia.
Un ejemplo de ello es que los cuadros impresionistas permitieron a la gente «ver» correctamente lo que había olvidado durante largo tiempo: que el color de las



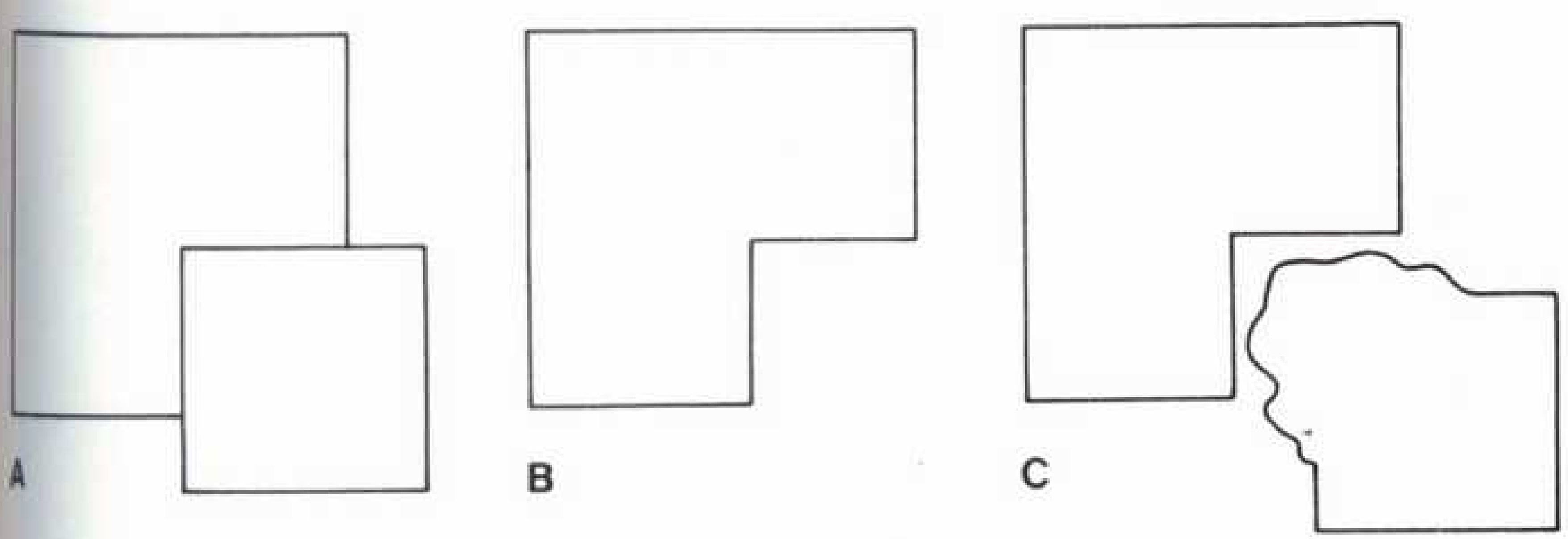
Catedral de Rouen, de Monet; óleo sobre tela; 60 × 100 cm.; 1891; Kunsthaus, Zurich. Este cuadro es uno de la serie que muestra el mismo edificio desde el mismo punto de vista en diferentes condiciones de luz. El artista casi no hace distinción entre los colores conocidos del objeto, las variaciones debidas a los tonos de las fuentes de luz (sol directo, sol tamizado por las nubes, azul del cielo, etc.) y los efectos ópticos descritos por Chevreul. Todos están en este registro de sensaciones.

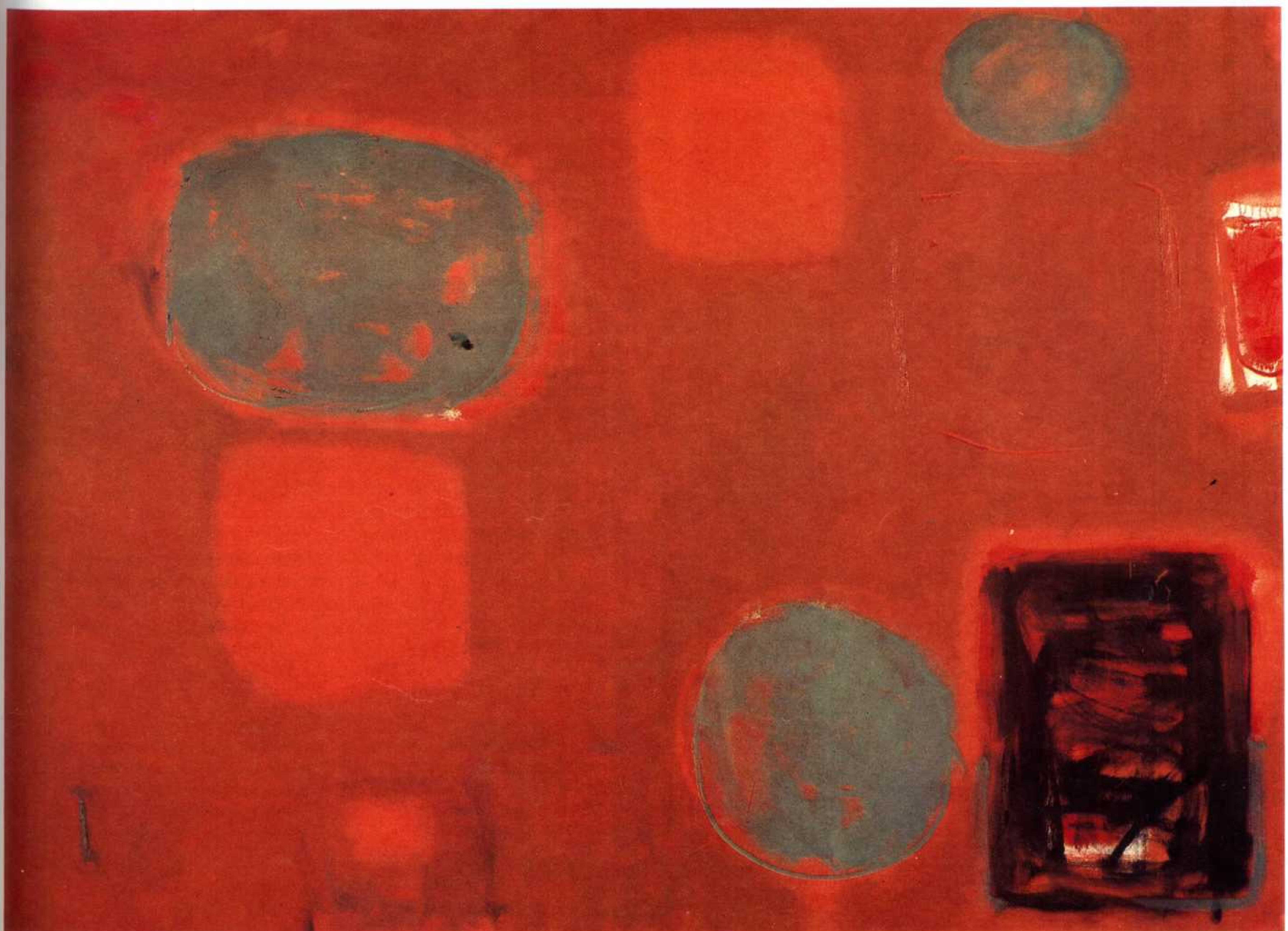


Con el arco negro, de Kandinsky; óleo sobre tela; 188 × 196 cm.; 1912, Museo Nacional de Arte Moderno, París.
De acuerdo con lo que escribe Kandinsky en *Sobre lo espiritual en arte,* el color tiene a la vez un efecto puramente físico («el ojo es alcanzado y atraído... o el ojo resulta irritado... Un amarillo limón brillante produce dolor después de un momento... y se encuentra una paz intensa en el azul») y un segundo efecto físico análogo a las armonías de la música («la pintura debe formular su propio contrapunto... Esta condición proporciona a la pintura un punto de partida mediante el cual, ayudada por sus propios medios [es decir, el color y la forma], debe alcanzar el arte en el sentido abstracto»).

Fondo pardo con rojo y verde suaves: agosto de 1958-julio de 1959, de Patrick Heron; óleo sobre tela; 152 × 203 cm.; Tate Gallery, Londres.
Una pintura como ésta, aunque depende de las características de la percepción visual humana, no teoriza sobre ellas. Está basada en el contraste de color azul verde-rojo pardo; en la similitud de pardo-rojo; en el contraste tonal de negro-rojo y blanco-rojo; y en la casi identidad de rojo pardo-rojo pardo en la figura situado debajo del óvalo verde en el ángulo superior izquierdo. Los campos de color están destacados de la zona circundante por sus formas características, por el color, por la textura, por los halos de color más oscuros o más claros.

sombras depende de los colores de la luz y de los objetos circundantes. No siempre son pardas o grises. Otro ejemplo bastante diferente es también el de la perspectiva. Si bien los objetos más alejados se ven más pequeños —efectivamente, se proyecta de este modo sobre los terminales nerviosos en el fondo del ojo—, no vemos que la gente se encoja cuando se aleja de nosotros. El sistema nervioso tiene medios para compensar este efecto en circunstancias normales. Del mismo modo, un plato sopero sigue pareciendo circular aunque se le observe oblicuamente: no pensamos que se haya vuelto ovalado por más que sea así como se presenta a nuestra vista. La práctica de la perspectiva enseñó a la gente a ver los cambios que ocurren en estas circunstancias. Sin embargo, nunca estamos totalmente convencidos; vemos los óvalos pintados en los cuadros como platos redondos si están colocados sobre mesas diseñadas como trapecios y podemos seguirlos viendo así aun cuando contemplemos la pintura desde un ángulo, de forma que las figuras en la misma pintura estén distorsionadas. Así, pues, vemos y no vemos, a la vez, las distorsiones. En cuanto tomamos conciencia de la contradicción, adquirimos una comprensión mayor de cómo interpretamos nuestras sensaciones del mundo a fin de vivir en él. La práctica del arte abstracto surgió, en parte, como resultado del intento de los artistas de pintar lo que ciertos científicos y los filósofos estaban escribiendo acerca de la percepción visual. Entre estas teorías se encontraba la afirmación de que determinados colores podían afectar directamente los sentimientos de un espectador de maneras específicas, que eran independientes de las asociaciones de los colores. Ideas similares se relacionaron con las líneas y con las formas, y con las combinaciones de ambas. En general estas ideas no han sido corroboradas ni por experimentos científicos ni por la experiencia, excepto tal vez en un nivel muy precario. Los pintores han continuado pintando cuadros abstractos, pero están tan lejos como siempre de poner en práctica una gama de recursos científicos probados para influir sobre los espectadores.



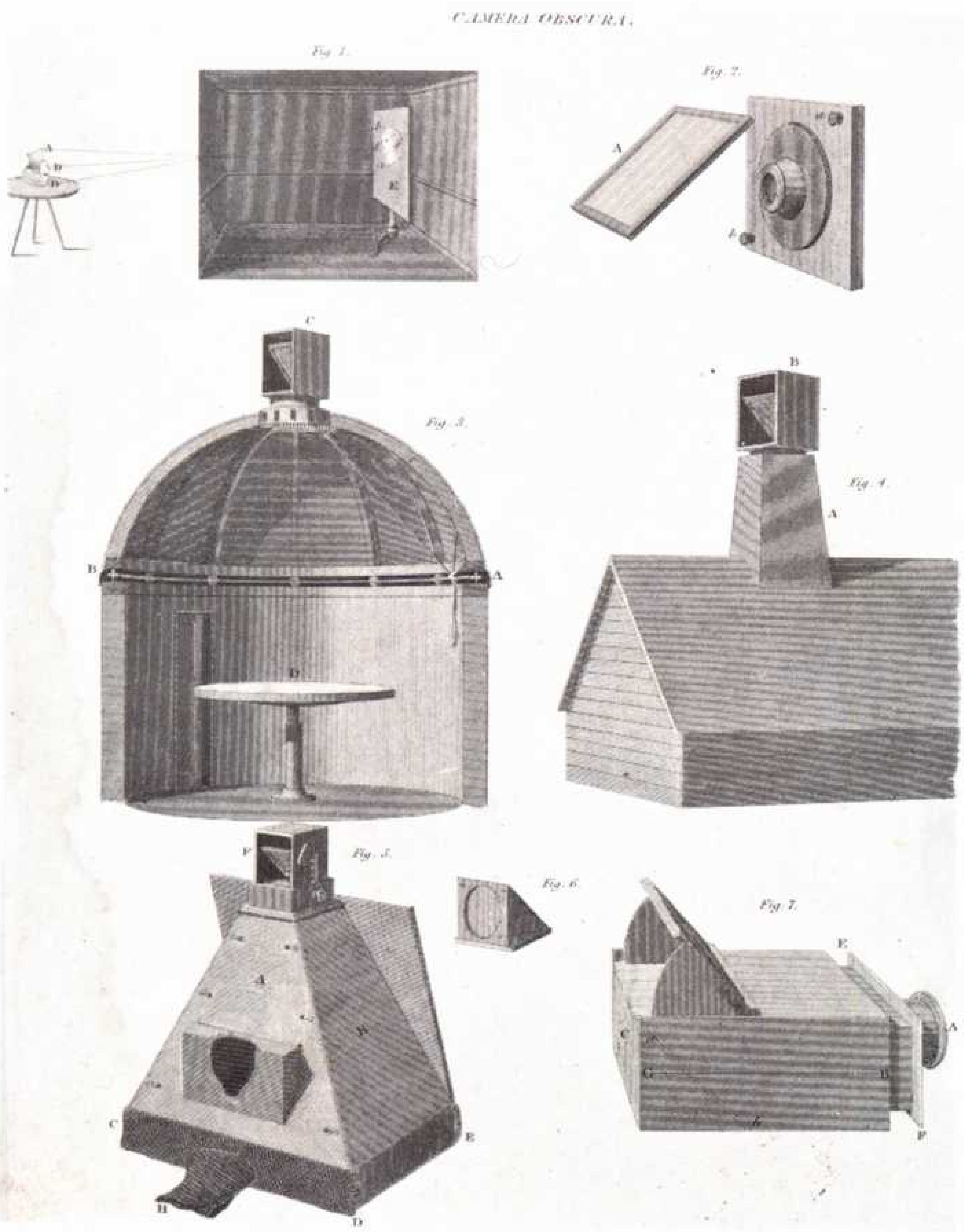


EL ARTE Y LA FOTOGRAFÍA

La cámara oscura no se inventó a comienzos del siglo XIX, sino varios siglos antes, y los artistas empezaron a usarla a partir del Renacimiento. La «invención» de la fotografía en las décadas de 1820 y 1830 fue tan sólo el descubrimiento de unos procedimientos mediante los cuales la imagen recogida en la cámara se podía fijar permanentemente sobre papel o sobre metal.
Leonardo da Vinci (1452-1519) describió la *camera obscura* y Giovanni Battista della Porta publicó en 1558 la primera descripción del aparato como instrumento auxiliar de los dibujantes. La cámara oscura fue en un principio ni más ni menos que una habitación en la que una persona podía entrar y contemplar una imagen proyectada, a través de un pequeño agujero practicado en una pared, sobre otra pared.
Muchos pintores del siglo XVII, entre los que se cuentan casi con seguridad Vermeer y Velázquez, utilizaron la cámara oscura. Sus pinturas muestran los peculiares efectos ópticos y de perspectiva que producen las lentes de la cámara oscura, que son muy diferentes de los que se contemplan a simple vista. También emplearon mucho la cámara oscura los pintores venecianos del siglo XVIII, sobre todo Canaletto y su sobrino Bernardo Bellotto, y Francesco Guardi. Las panorámicas de Varsovia que pintó Bellotto con la ayuda de la cámara oscura son de gran exactitud topográfica y sirvieron para la reconstrucción del centro de la ciudad vieja después de la Segunda Guerra Mundial. Ciertos paisajes y vistas de pueblos y ciudades pintados durante los siglos XVII y XVIII deben sus características peculiares a la cámara oscura.



Joven con flauta, de Jan Vermeer; óleo sobre tabla; 20 × 18 cm.; 1965; Galería Nacional de Arte, Washington, D. C.
Casi con seguridad Vermeer utilizó una cámara oscura con una lente de gran distancia focal, similar a la que usan hoy día los fotógrafos para hacer retratos. El efecto resultante es un aplanamiento de la perspectiva que hace que la figura resalte sobre el fondo.



La cámara oscura: esta lámina grabada de comienzos del siglo XIX muestra diferentes tipos, desde la habitación oscura básica con un agujero muy pequeño a través del que penetran los rayos de luz produciendo una imagen invertida (fig. 1), hasta los modelos más refinados de «periscopio» (por ejemplo, la fig. 3) y los modelos portátiles con lentes (figs. 6 y 7), que fueron los antecedentes directos de la cámara fotográfica.



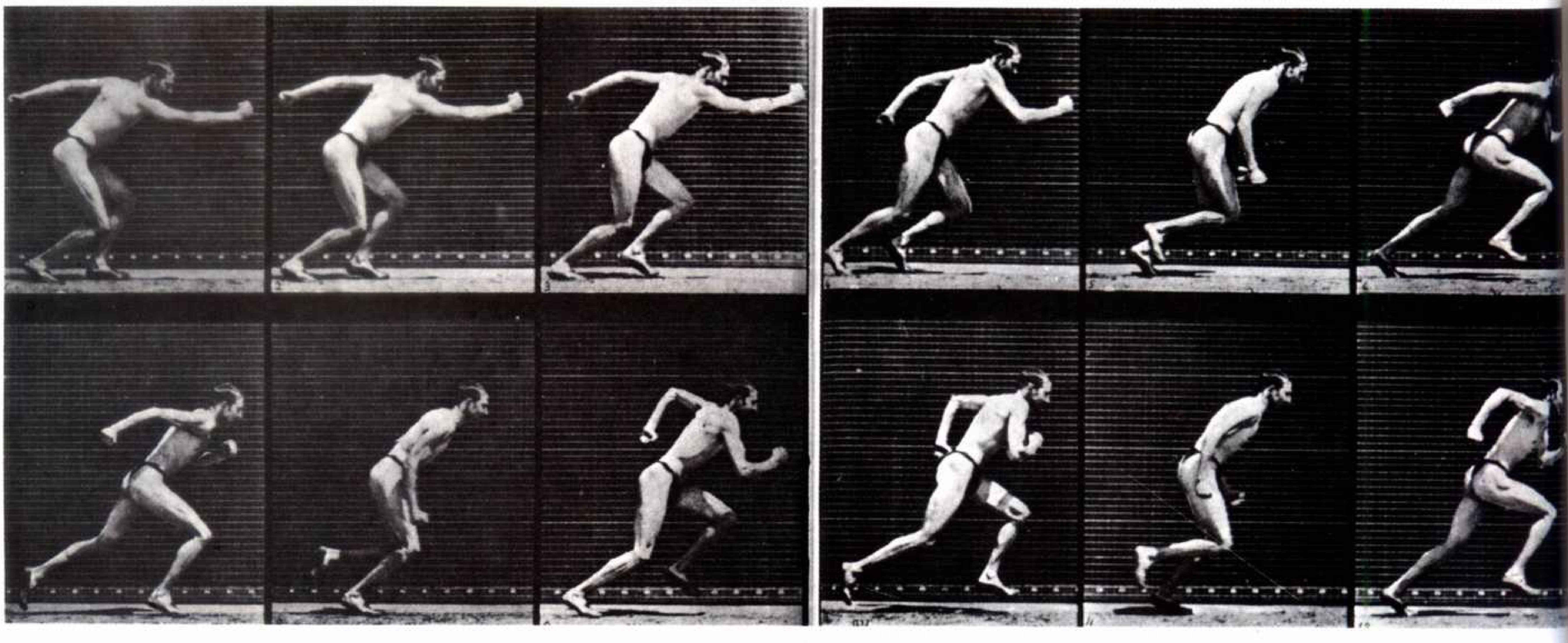
Nadar elevando la fotografía a la altura de arte, litografía de Honoré Daumier publicada en *Le Boulevard,* 25 de mayo de 1862.
El fotógrafo Félix Tournachon, conocido con el nombre de Nadar, tomó las primeras fotografías aéreas de París desde un globo. Daumier, amigo de Nadar, hizo esta caricatura en la época en que la moda de la fotografía había alcanzado su cima en el París de finales del siglo XIX, como puede verse por los edificios que tienen en sus fachadas la palabra *Photographie.*

El inventor francés Joseph Niépce (1765-1833) fue el primero que fijó una imagen fotográfica de manera permanente.
La primera fotografía suya que se conserva es de 1826. Con buen sentido se asoció a Louis Daguerre, pintor realista y empresario especializado en la producción de decorados de ópera y montajes de teatro, que también era copropietario de *Diorama,* popular espectáculo de principios del siglo XIX creado mediante imágenes que daban ilusión de realidad y pintadas sobre gasa y con una iluminación de carácter efectista (un antecedente del cine). Daguerre se había interesado por las posibilidades de la fotografía mientras experimentaba con una cámara oscura para producir pinturas para el *Diorama.* Cuatro años después de haber empezado la colaboración. Niépce moría (1833). Daguerre perfeccionó el procedimiento después de la muerte de su socio y lo dio a conocer al mundo en 1839.
Entretanto, el matemático y lingüista William Fox Talbot (1800-77) estaba trabajando en una línea de investigación similar. Trataba de hacer bocetos a las orillas del lago de Como, en Italia, usando una *cámara iluminada,* que era otro auxiliar óptico del dibujo para proyectar una imagen sobre una hoja de papel. El procedimiento negativo-positivo de Talbot fue el antecedente de toda la fotografía moderna, mientras que el bello pero limitado procedimiento de Daguerre era un callejón sin salida.
Cuando se dio a conocer en 1839 el proceso de Daguerre, el pintor académico Paul Delaroche declaró: «De ahora en adelante podemos dar a la pintura por muerta.» En realidad, la pintura iba a encontrar un enorme apoyo en la fotografía, sobre todo en los primeros años de ésta. En Francia, pintores como Delacroix e Ingres hicieron uso de la fotografía para pintar figuras y retratos, sustituyendo con ella, en algunas ocasiones, los apuntes del natural. «Es admirable», dijo Ingres de la fotografía, «pero no hay que admitirla». Es probable que este artista usara imágenes tomadas por el gran fotógrafo francés Nadar (Gaspar Félix Tournachon) para sus retratos, tan minuciosamente realistas, y también fue uno de los primeros pintores cuya obra se registró fotográficamente.
Delacroix encargó fotografías de hombres y mujeres que le sirvieron de modelos en *poses* que necesitaba para sus dibujos y pinturas. Millet, que también utilizó fotografías, decía que eran estampas de la naturaleza, pero que bajo ningún concepto debían sustituir a la observación. También Courbet y Manet las emplearon asiduamente. Lo mismo hicieron en ocasiones los pintores ingleses, especialmente los prerrafaelistas y sus contemporáneos, así como los pintores realistas de las postrimerías del siglo XIX. En la última etapa de su vida, Walter Sickert (1860-1942) pintó retratos basándose evidentemente en fotografías publicadas en periódicos.
El caricaturista francés Honoré Daumier (1808-79) había satirizado a la fotografía en numerosas caricaturas, acusándola de complacer la sed de verosimilitud de la nueva burguesía. La «fotopintura», que al parecer se originó en América, también se practicó en Francia, Inglaterra y Alemania, donde los artistas muniqueses Franz Lenbach (1836-1904) y Franz von Stuck (1836-1928) se valieron de ella para pintar retratos. Una ampliación de la fotografía se trasladaba a una tela y luego se pintaba sobre ella. Esto resultaba más barato y más «fiel» que un retrato real, para el que se necesitaba posar muchas horas. Había también «fotoesculturas» hechas con un pantógrafo y una serie de fotografías tomadas desde distintos ángulos.
Hubo también artistas que sacaron fotografías como medio auxiliar para sus cuadros, y muchas de aquéllas fueron excelentes. Entre las mejores figuran las de David Octavius Hill (1802-70), paisajista escocés de segundo orden.
Nadar empezó su carrera como pintor retratista y caricaturista. En 1854 publicó *Le Panthéon Nadar,* enorme litografía compuesta de 280 caricaturas de





Fotografía de una modelo desnuda tomada por Eugenio Durieu, c. 1854.
Album Delacroix, Biblioteca Nacional de París.
Odalisca, de Delacroix; óleo sobre tabla; 36 × 30 cm.; 1857.
La odalisca se pintó, probablemente, con ayuda de esta fotografía, una de las que Delacroix encargó a Durieu, de Dieppe. Delacroix fue uno de los artistas del siglo XIX que dio abiertamente la bienvenida a la fotografía y la usó directamente.



Hombre comenzando a correr, de E. J. Muybridge; 1901; Victoria and Albert Museum, Londres.
Muybridge diseñó cámaras especiales para fotografiar a los seres humanos con la intención de producir un «atlas» del movimiento para uso de los artistas. Esta obra fue utilizada con entusiasmo inmediatamente después de su publicación. Sus fotografías modificaron la manera de representar en la pintura a las figuras humanas y animales en movimiento.



El puente de Europa, de Gustave Caillebotte; óleo sobre tela; 131 × 181 cm.; 1876; Petit Palais, Ginebra.
Esta vista del gran puente de hierro tendido sobre las vías del ferrocarril en las inmediaciones de la Gare St. Lazare, en París, fue pintado, casi seguramente, con la ayuda de fotografías. El hermano del pintor, Martial Caillebotte, era un entusiasta aficionado a la fotografía.



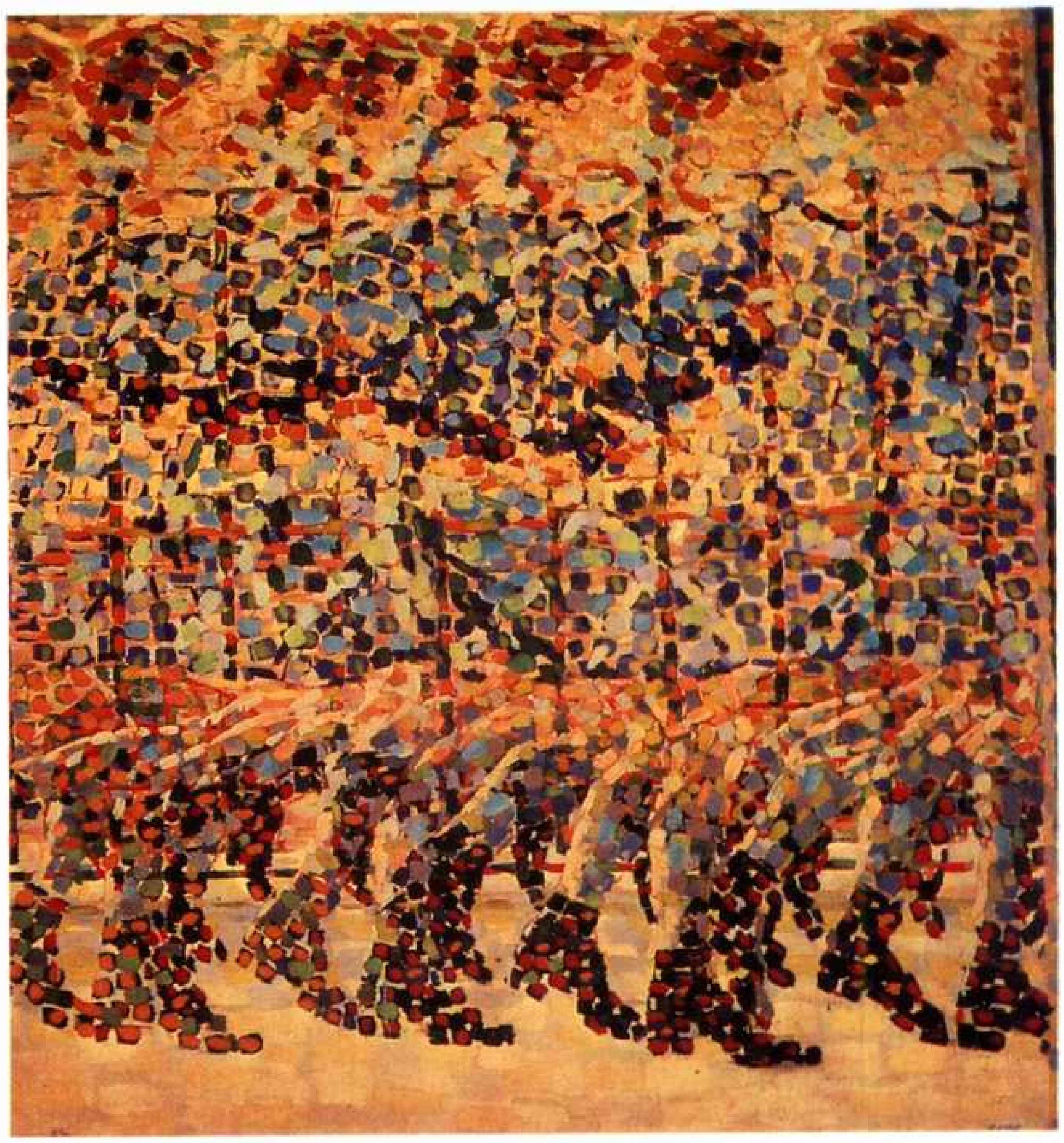
El rey Eduardo VIII, de Walter Sickert; óleo sobre tela; 183 × 93 cm.; 1936; Galería de Arte Frederic Beaverbrook, New Brunswick, N. J.
En los últimos años de su vida, Sickert pintó numerosas obras como ésta, basadas en fotografías aparecidas en periódicos. Estas obras parecen un anticipo de los cuadros de artistas de posguerra tales como Andy Warhol y Richard Hamilton.

personajes famosos de su época. Fotografió a muchos de los escritores, artistas, actores y compositores del momento, y también tomó, en 1896, las primeras fotografías aéreas desde un globo. Además, fue el primero en tomar fotografías con luz eléctrica, eligiendo como tema las alcantarillas y catacumbas de París.
La aparición de obturadores más rápidos hizo que c. 1860 fuese posible la «fotografía instantánea». Durante la década de 1870, E. J. Muybridge (1830-1904), fotógrafo inglés que había emigrado a los Estados Unidos, hizo sus famosas fotografías de caballos, y más tarde de otros animales y de seres humanos en movimiento. Las imágenes que obtuvo revolucionaron la representación que hacían los pintores de los caballos al galope y dejaron sin base algunas *poses* muy arraigadas en la representación de figuras. Los estudios de Muybridge de hombres y mujeres ocupados en todo tipo de actividades físicas resultaron una ayuda enorme para pintores y escultores. El fisiólogo inglés Jules-Etienne Marey (1830-1904) perfeccionó una técnica similar, pero en lugar de exponer varias fotografías sobre diferentes placas, de modo que las series parecían cuadros de una película cinematográfica —de la cual la obra de Muybridge fue un anticipo—, Marey, por el contrario, registró

Un fotograma de Man Ray correspondiente a la década de 1920. Fue realizado sin cámara, colocando objetos reales sobre papel de impresión fotográfica y exponiéndolos a la luz. Los objetos quedaron registrados en negativo sobre el papel. Numerosos fotógrafos-artistas experimentaron con esta técnica durante la década.



Una chica corre por el balcón, de Giacomo Balla; óleo sobre tela; 128 × 128 cm.; 1912; Galleria d'Arte Moderna, Milán.
Los futuristas basaron muchas de sus representaciones del movimiento en las fotografías secuenciales de Muybridge y Marey. Cuando Balla pintó a su hija corriendo por el balcón de su piso de Roma, repitió su imagen varias veces para dar la sensación de movimiento.



múltiples movimientos en una sola placa.
Hacia fines del siglo XIX se produjeron dos adelantos sumamente importantes. En 1888, George Eastman perfeccionó la película en carrete y la cámara de cajón a la que puso el nombre de «Kodak». Esta cámara resultaba económica y de fácil manejo. Su lema era: «Usted apriete el botón y nosotros nos encargamos del resto.» Había empezado la era del fotógrafo aficionado. La reacción de los profesionales consistió en reclamar para la fotografía un lugar entre las bellas artes y en adoptar complicadas, difíciles y costosas técnicas de cuarto oscuro, como la platinotipia, que daban a sus fotografías el aspecto de dibujos o incluso pinturas.
El otro adelanto fue el perfeccionamiento de la reproducción fotomecánica, que permitía reproducir con rapidez y poco costo las fotografías en libros y revistas. Algunos de los primeros libros ilustrados con fotografías —impresiones fotográficas pegadas en las páginas— habían sido libros de arte. Pero en la década de 1850 se pusieron a punto nuevos métodos para la reproducción de fotografías, aunque sus costos fueron muy elevados hasta la década de 1880. Las empresas fotográficas comenzaron a especializarse en la producción de fotografías y reproducciones de obras de arte. Puede que las más famosas fueran las de los hermanos Alinari, de Florencia, cuya labor influyó en la evolución de los estudios históricos sobre el arte en los siglos XIX y XX. Con el tiempo, todas las obras de arte existentes se difundieron mediante reproducciones. Esto echó por tierra la escala de las obras de arte y permitió que las miniaturas compitieran con los murales. Las antiguas jerarquías del arte quedaron eliminadas.
Desde los albores de la historia de la fotografía los fotógrafos habían impreso positivos a partir de varios negativos: el cielo a partir de uno, las figuras de otro, el paisaje de un tercero, etc. De esta manera se habían obtenido también falsas imágenes históricas o de actualidad. Los artistas dadaístas, especialmente en la Alemania posterior a la Primera Guerra Mundial, pegaban unas a otras dos o más fotografías para obtener «fotomontajes» que utilizaban con fines satíricos o de una manera anárquica. El artista gráfico alemán John Heartfield (1891-1968) hizo del fotomontaje un poderoso medio de propaganda contra los nazis durante la década de 1930. Del mismo modo que las fotografías de temas de actualidad habían reemplazado a los dibujos y grabados de las revistas y periódicos, el fotomontaje pasó a competir seriamente, cuando no a reemplazarlas, con las caricaturas políticas. Los diseñadores y artistas rusos El Lissitzky (1890-1941) y Alexander Rodchenko (1891-1956) utilizaron el fotomontaje logrando así disposiciones llamativas y originales que influyeron sobre el dibujo gráfico y publicitario de Europa Occidental durante las décadas de 1920 y 1930.
El diseñador-artista húngaro Laszlo Moholy-Nagy (1895-1946) trabajó de una manera similar en Berlín, en la Bauhaus de Weimar y Dessau, y más tarde en Londres y en Chicago. Aproximadamente al mismo tiempo que otros dos artistas, Christian Schad y Man Ray, Moholy-Nagy trabajó en fotografías realizadas sin cámara, colocando varios objetos sobre papel de impresión fotográfica y exponiéndolos a la luz. Moholy-Nagy denominó a estas fotografías obtenidas sin cámara «fotogramas». Consiguió también algunas hermosas fotografías puramente documentales y experimentó con tomas desde ángulos desusados o elevados. En una ocasión, durante la década de 1920 en la Bauhaus, expresó su convicción de que las fotografías llegarían a reemplazar a la pintura figurativa.
Las décadas de 1920 y 1930 representaron el auge de la fotografía documental y de actualidad, pero desde el fin de la Segunda Guerra Mundial se han cerrado muchas de las revistas que presentaban esas fotografías, por ejemplo, *Picture Post* y *Life.*

EL ARTISTA Y LOS LIBROS

La participación de los artistas en los libros se da en tres vertientes principales: el artista como autor, el artista como ilustrador, el artista como «realizador de libros» en otros sentidos. Las tres categorías están vivas y sujetas a una revisión vital después de su prolongada historia.
Además, el papel influyente del libro en la historia del arte es algo que está fuera de toda discusión, pues es un prolífico divulgador de información, de ideas y de imágenes. A esto se debe que muchos artistas, en su papel de autores, hayan utilizado el libro como instrumento polémico (véanse si no los panfletos de Whistler, *Blast*, de Wyndham Lewis, los escritos de Kandinsky, Mondrian, Gabo y Pevsner, los libros de la Bauhaus, etc.).
Interpretando con cierta flexibilidad los términos «artista» y «libro», cabe decir que los artistas han participado en la realización de los libros durante toda la existencia de éstos. A veces la participación se ha dado de manera intermitente; pero la historia de los libros es rica en nombres de grandes artistas y en trabajos de grandes artistas, cuyos nombres desconocemos. La iluminación de los grandes manuscritos medievales del Evangelio representa la expresión más destacada del arte británico de ese período, por ejemplo el Libro de Kells (c. 800; Trinity College Library, Dublin), y el Evangelio de Lindisfarne (698; British Library, Londres). La iluminación desempeñaba ciertos papeles funcionales, «editoriales» —resaltar la puntuación, indicar los cambios de tema, las referencias, la paginación, etc.—, y al mismo tiempo tenía como fin ilustrar y decorar; pero en manos de los artesanos productores de este arte se convirtió en un medio de magnificencia celebratoria capaz de expresar, en sus propios términos, el significado del Evangelio, casi como si se tratase de comentarios al margen del texto.
Los trabajados Libros de las Horas, manuscritos por encargo de las cortes del norte de Europa durante los albores del Renacimiento, pertenecen a una categoría

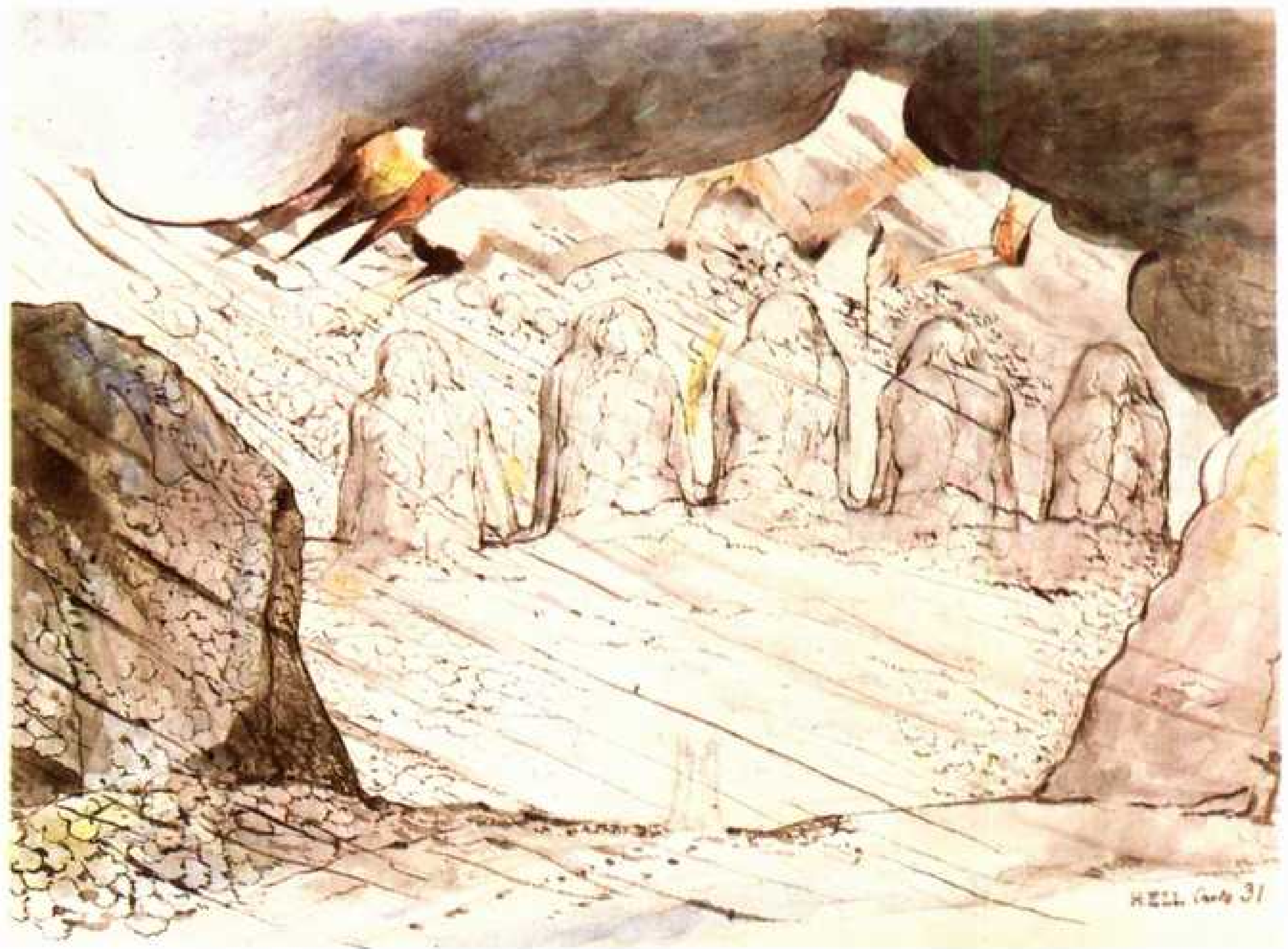


San Mateo, del Libro de Kells; c. 800; Trinity College Library, Dublin.
Este destacado ejemplar de Evangelio iluminado debe su nombre al monasterio irlandés de Kells. Indudablemente, el libro se concluyó en Kells, pero es probable que su realización comenzara en la residencia anterior de los monjes, en la isla de Iona, cerca de la costa sudoeste de Escocia.



Mayo, una excursión a caballo, escena de *Les Très Riches Heures du Duc de Berry,* iluminado por los hermanos Limburg; c. 1410; Musée Condé, Chantilly.
Los 11 meses del calendario pintados por los hermanos Limburg (el duodécimo fue pintado por Jean Colombe) constituyen un ejemplo típico de la fusión de los detalles naturalistas con la decoración heráldica del Alto Gótico.





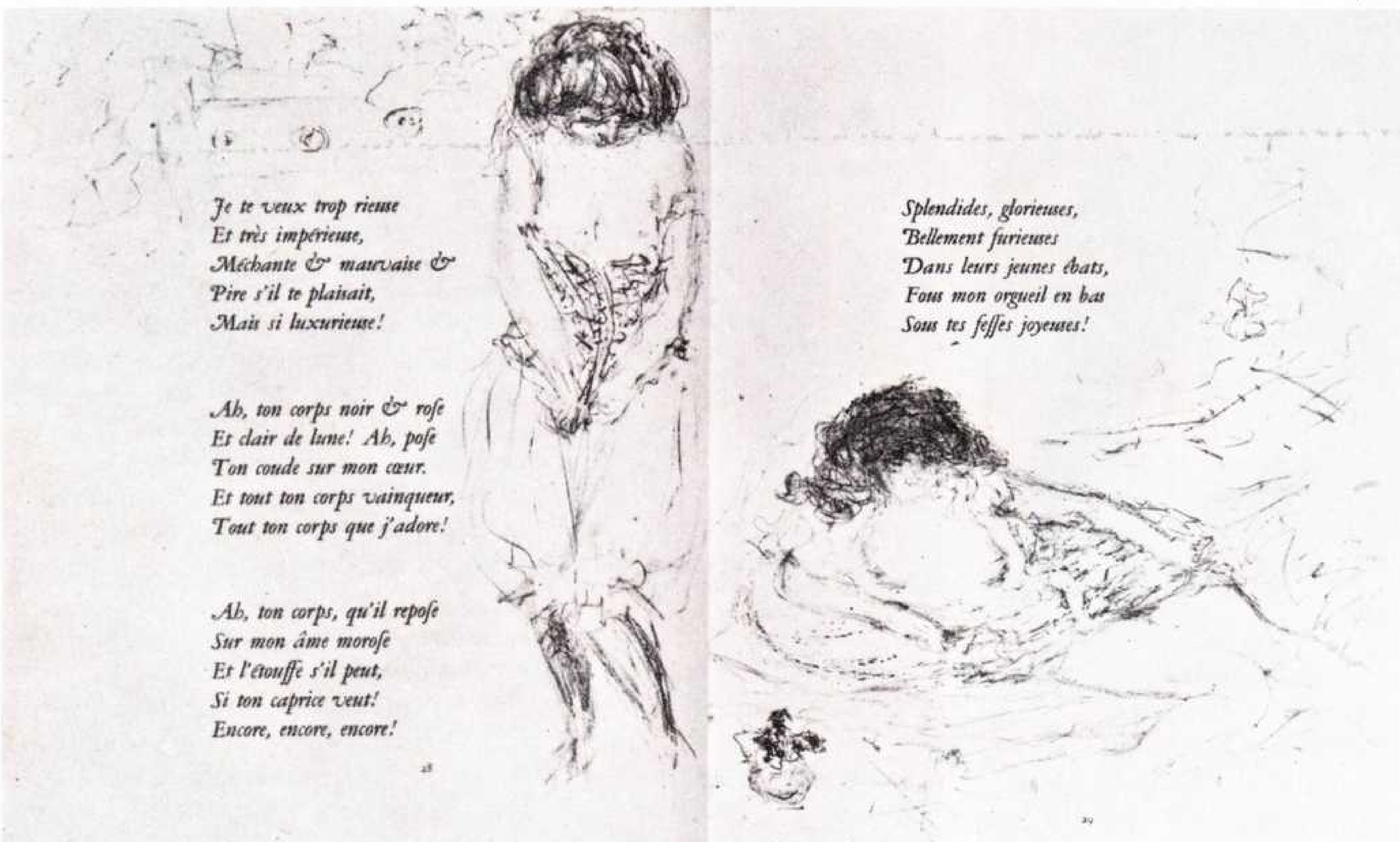
Los cuatro jinetes, de la serie de ilustraciones por grabado en madera de Alberto Durero para el *Apocalipsis;* 39 × 28 cm.; 1498.
El hecho de que Durero se convirtiera en uno de los primeros grandes ilustradores fue posible gracias al auge de la industria de la imprenta en Europa. Su obra se caracteriza, de una parte, por sus dibujos dramáticos, de textura muy pronunciada, y de otra, por su minuciosa fidelidad al texto que ilustra.

Los gigantes primitivos hundidos en el suelo, ilustración al Canto 31 del *Infierno,* de Dante Alighieri, realizada por William Blake; acuarela; 37 × 53 cm.; c. 1826; Tate Gallery, Londres.
La serie de acuarelas, a la cual pertenece la que aquí vemos, se cuenta entre las interpretaciones visuales más inventivas y fieles de la *Divina Comedia,* de Dante. Esta imagen de los gigantes primitivos resulta espectacular por lo que sugiere.

similar y constituyen un ejemplo destacado del arte de la época gótica. Por entonces, el artista-artesano empezaba a emanciparse profesionalmente. Algunos de los grandes pintores de aquel período, por ejemplo los hermanos Van Eyck, también eran iluminadores.
Con la invención de la imprenta a mediados del siglo XV, el libro dejó de ser producto de una laboriosa reproducción manual para convertirse en un medio de amplia circulación. El primer monumento importante, la Biblia de Gutenberg de 42 líneas (de la cual hay ejemplares en los principales museos occidentales), fue publicada en Maguncia c. 1456. En el plazo de una o dos décadas, Nuremberg y Venecia se habían convertido en los centros impresores más importantes de Europa. Caxton instaló su imprenta en Londres en 1476. Al principio, los artistas-dibujantes que trabajaban en la imprenta se vieron muy influidos por las tradiciones de los manuscritos en cuanto a caligrafía e iluminación, y en realidad, muchas veces se dejaban en el texto impreso espacios en blanco para añadir a mano las mayúsculas iluminadas y las orlas.
En el siglo XVI, se encargaron producciones especiales a artistas de gran talla (por ejemplo, Durero, Cranach y Holbein), pero generalmente las Bellas Artes (las «artes superiores») permanecían más o menos apartadas del ilustrador profesional de libros. Muchas veces los grabadores hacían planchas basadas en dibujos de los artistas. En general, esto continuó así, salvo en el caso de importantes excepciones como Hogarth, Bewick, Flaxman, Goya y, posteriormente, Delacroix (las litografías de *Fausto* de 1828), Chassériau (aguafuertes de *Otelo,* 1844), Palmer (aguafuertes de las *Eglogas* de Virgilio, publicadas en 1883). Para Bewick, que era sobre todo un artista gráfico, y para pintores como Durero, Hogarth, Blake y Goya, el campo de la ilustración representó una realización verdaderamente importante, un logro destacado dentro del conjunto de sus obras. Para otros fue más bien un ensayo ocasional, en el que no se revelaban características especiales del autor ocultas hasta entonces.
Los nuevos procesos mecánicos y fotográficos del siglo XIX significaron una aceleración enorme en la producción de libros, y los últimos cien años han asistido a la aparición de los «libros de artistas» como categoría especial, alejada del mundo de la producción masiva, y muchas veces con una gran consciencia de ello.
En Gran Bretaña, las imprentas privadas de las postrimerías del siglo XIX, por ejemplo la Kelmscott Press de William Morris o la Eragny Press de Lucien Pissarro, y las grandes ilustraciones por grabado en madera de Crane, Caldecott, Kate Greenaway o los Beggarstaff, asumieron las proporciones de un reavivamiento consciente de las cualidades amenazadas por la producción mecánica.
Al mismo tiempo, en Francia se despertó entre los artistas un gran interés por los medios gráficos y se recurrió a los pintores para la ilustración de libros, para la impresión de estampas, para las cubiertas de textos musicales, etc. Daumier, Manet, Degas, Renoir, Gauguin, Lautrec, Redon, todos participaron en este resurgimiento. Más tarde, en el 1900, el marchante de arte Ambrose Vollard publicó el primero de sus *livres d'artistes,* y se sentaron las bases para el moderno artista-ilustrador. Las publicaciones de Vollard eran de muy alta calidad, de edición limitada, y las ilustraciones originales para cada



Texto con ilustraciones de *Noa Noa,* de Paul Gauguin; acuarela y tinta; 1891-3; Louvre, París.
El manuscrito del *Noa Noa,* de Paul Gauguin (narración semiautobiográfica, semiimaginaria, de su primera visita a Tahití, publicada por primera vez en 1901), es un testimonio de su intento de rehabilitar las tradiciones de los kanakas (isleños del Pacífico Sur) que él encontró debilitadas por la influencia de los colonos y misioneros europeos. Paradójicamente, casi todo el material, tanto de éste como de su otro manuscrito, *Ancien Culte Mahorie,* fue extraído de los dos volúmenes de memorias de un diplomático europeo, J.-A. Moerenhout *(Voyage aux Iles du Grand Océan,* publicado en 1837). Sin embargo, las rotundas ilustraciones en acuarela son invenciones totalmente originales.



Je te veux trop rieuse
Et très impérieuse,
Méchante & mauvaise &
Pire s'il te plaisait,
Mais si luxurieuse!

Ah, ton corps noir & rose
Et clair de lune! Ah, pose
Ton coude sur mon cœur,
Et tout ton corps vainqueur,
Tout ton corps que j'adore!

Ah, ton corps, qu'il repose
Sur mon âme morose
Et l'étouffe s'il peut,
Si ton caprice veut!
Encore, encore, encore!

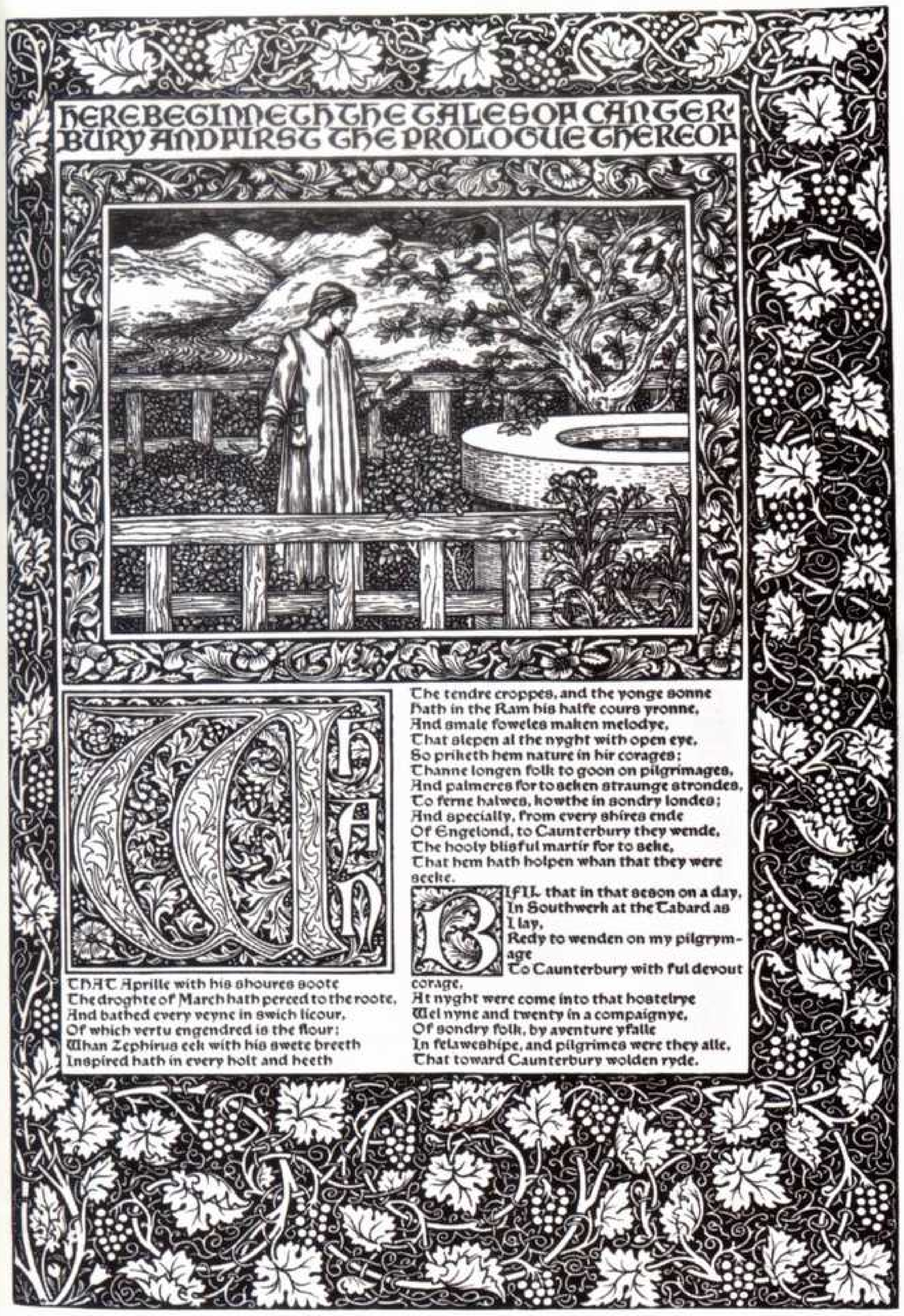
Splendides, glorieuses,
Bellement furieuses
Dans leurs jeunes ébats,
Fous mon orgueil en bas
Sous tes fesses joyeuses!

Texto con ilustraciones de la edición de *Parallelement,* de Paul Verlaine, ilustrada por Pierre Bonnard; publicada por Ambroise Vollard en 1900.
Es característico de la obra de Bonnard como ilustrador distribuir las imágenes en la página de una forma relativamente casual. Los dibujos complementan la tipografía, por su asimetría y por la ligereza seductora, huidiza, de su trazo.

impresión se encargaban siempre a artistas de acreditada fama.
Parallèlement (texto de Verlaine, litografías de Bonnard) fue el primer libro de una serie que se fue publicando a lo largo de varias décadas, y su iniciativa no tardó en ser imitada por otros editores: Tériade, Skira, Maeght. Entre las publicaciones más destacadas de Vollard podemos mencionar *Le Jardin des Supplices,* de Rodin/Mirbeau (1902); *La Tentación de San Antonio,* de Redon/Flaubert (1933); *Cirque de l'Etoile Filante,* de Rouault (1938), así como otros realizados por Denis, Dufy, Picasso. Inició también los proyectos para el *Hesíodo,* de Braque; para el *Gogol,* de Chagall; para el *Virgilio,* de Segonzac, que más tarde serían publicados por otros. Los artistas se dedicaron tanto a ilustrar obras de literatura de vanguardia como las de los clásicos; por ejemplo, Joyce fue ilustrado por



Portada de la segunda entrega de *Blast,* de Wyndham Lewis, publicada en 1915.
Blast I, publicado en junio de 1914, fue el manifiesto del vorticismo. Esta, la segunda y última entrega, se publicó en julio de 1915 y coincide con la primera y única exposición del vorticismo realizada en las Galerías Doré, de Londres. Al igual que el primer número, predominaban en él los textos de Lewis, pero incluía también textos e imágenes de T. S. Eliot, Frederick Etchells, J. Dismorr, Henri Gaudier-Brzeska, William Roberts y Edward Wadsworth.



HEREBEGINNETHTHETALESOFCANTERBURYANDFIRSTTHEPROLOGUETHEREOF

WHAN THAT Aprille with his shoures soote
The droghte of March hath perced to the roote,
And bathed every veyne in swich licour,
Of which vertu engendred is the flour;
Whan Zephirus eek with his swete breeth
Inspired hath in every holt and heeth
The tendre croppes, and the yonge sonne
Hath in the Ram his halfe cours yronne,
And smale foweles maken melodye,
That slepen al the nyght with open eye,
So priketh hem nature in hir corages;
Thanne longen folk to goon on pilgrimages,
And palmeres for to seken straunge strondes,
To ferne halwes, kowthe in sondry londes;
And specially, from every shires ende
Of Engelond, to Caunterbury they wende,
The hooly blisful martir for to seke,
That hem hath holpen whan that they were seeke.

BIFIL that in that seson on a day,
In Southwerk at the Tabard as I lay,
Redy to wenden on my pilgrymage
To Caunterbury with ful devout corage,
At nyght were come into that hostelrye
Wel nyne and twenty in a compaignye,
Of sondry folk, by aventure yfalle
In felaweshipe, and pilgrimes were they alle,
That toward Caunterbury wolden ryde.

Comienzo del prólogo de la edición de Kelmscott Press de *Las Obras de Geoffrey Chaucer;* ilustraciones de Edward Burne-Jones; impreso en 1896.
Estas ilustraciones representan la antítesis de las de Bonnard. La decoración de Burne-Jones, haciendo suyas las cualidades superficiales de la iluminación medieval, mantiene un equilibrio rígido entre texto e imagen.

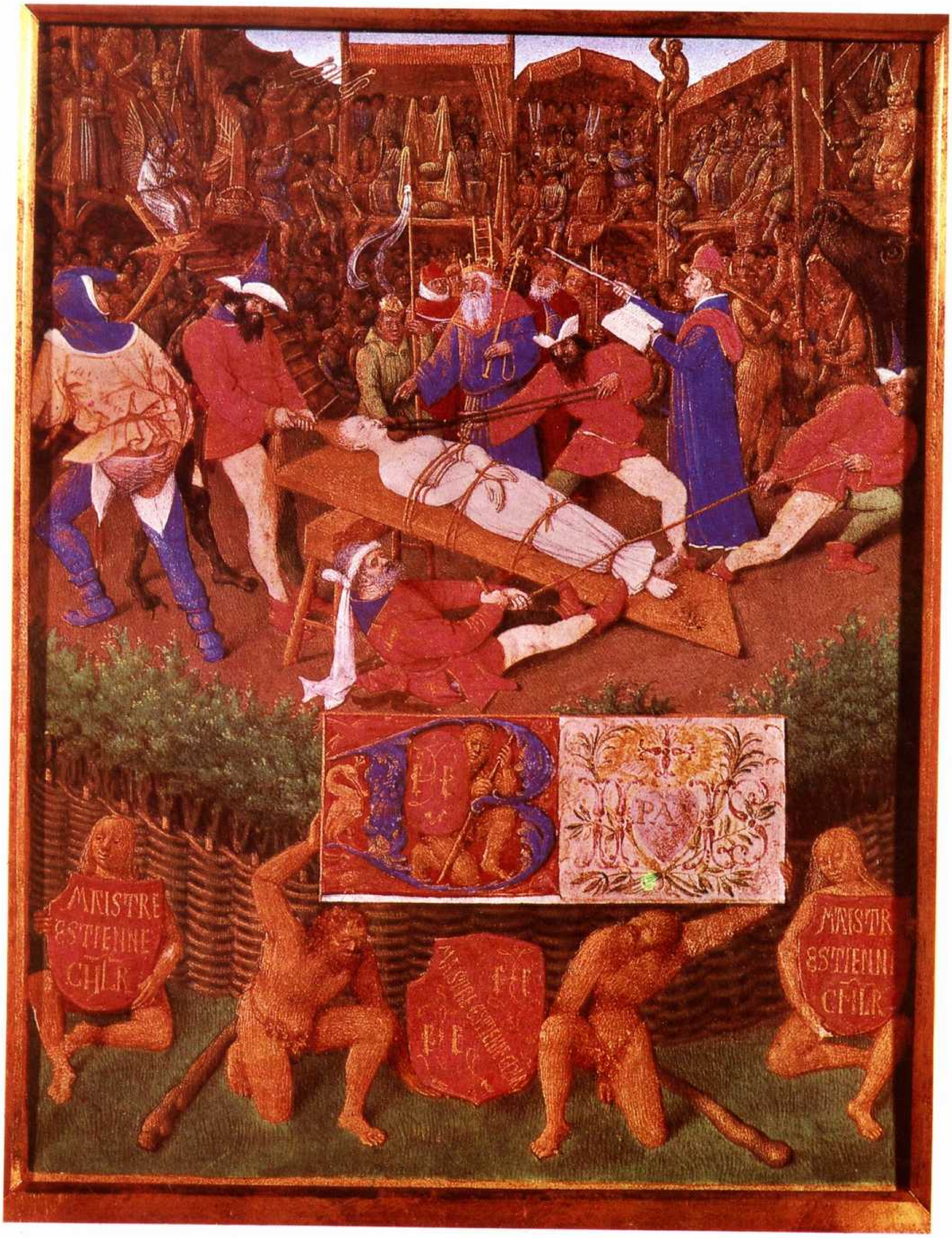


Cristo con la Cruz a cuestas, ilustración de Georges Rouault correspondiente a *La Pasión,* de André Suares, publicada por Ambroise Vollard en 1939. Rouault no se avino demasiado a las formas y valores de su pintura, de su madurez en su obra como ilustrador, como puede verse claramente por este ejemplo caracterizado por la gran economía de medios y por la marcada agresividad.

Brancusi (1929) y Matisse (1935), Apollinaire por Derain (1909), Dufy *(Le Bestiaire* 1911, *Le Poete Assassiné,* 1926), De Chirico (1930), y Marcoussis (1934). Hubo también muchas obras periféricas, por ejemplo, los dibujos de Bonnard para partituras musicales y para libros culinarios. Como es natural, estos libros se han convertido en piezas de coleccionistas, lo que era, precisamente, la intención de Vollard.
Otra tendencia fue también publicar libros de «obras de arte». En primer lugar, como es obvio, las obras del artista-ilustrador: los libros de manuscritos de Blake y Gauguin, las novelas collage de Ernst, *Jazz,* de Matisse (1947).
En segundo lugar, hay una tradición de estrecha relación entre la imagen pintada y la palabra como imagen. Entre los antecedentes concretos de la poesía figuran el uso hecho por los cubistas de la tipografía, así como los *Calligrammes,* de Apollinaire. Los pintores americanos de la década de 1960 (Johns, Rivers, Rauschenberg), consolidaron esta relación.
Desde entonces ha tenido lugar una reconsideración nueva y positiva del libro como obra de arte, hasta tal punto que se habló de él como una «Nueva Arte» en la década de 1970.
Esto se debió, en parte, a que para algunos medios modernos (el arte de representación, los *happenings,* el arte de tierra, el arte conceptual) la documentación escrita había llegado a ser una parte fundamental —cuando no la totalidad— de la obra. El libro o catálogo eran el único documento que testimoniaba la existencia de la obra, así como lo único susceptible de ser vendido y coleccionado. Esta evolución tuvo también otras dimensiones, algunas de ellas polémicas, otras imaginativas. Para algunos artistas, el libro era un símbolo de las tradiciones inhibidoras del libro de arte, en especial un símbolo de un orden establecido de explotación. (En un *happening* de efímera notoriedad llevado a cabo a comienzos de la década de 1960 se realizó una quema ritual de libros.) Desde entonces, muchos de los libros, publicaciones periódicas, catálogos y panfletos de artistas se constituyeron en un intento consciente de saltarse los canales mediadores de los intermediarios (galerías, marchantes, editores) y de acabar con el concepto consagrado de la obra de arte como objeto único. El libro como obra de arte implicaba, al menos en potencia, la publicación de tiradas grandes y baratas, y al mismo tiempo un compromiso más amplio, más denso, con el público del arte.
Otros artistas expresaron una actitud más afectuosa hacia el libro en una época en que otros medios más modernos, así como sistemas de almacenamiento de datos, parecían al menos amenazar con reemplazarlos en muchas de sus funciones tradicionales. Precisamente porque estaba en tela de juicio la utilidad futura del libro se le consideró maduro para su explotación creativa. Desde mediados de la década de 1950, Dieter Roth fue uno de los preconizadores del libro como obra de arte en este nuevo sentido, y hacia 1962 se pasó a la producción masiva. Muchas de sus obras subvertían las funciones comunicativas tradicionales de los libros. Se trataba de álbumes de imágenes yuxtapuestas (entre ellas, palabras), cuya función obviamente no era ser «leídas», y tampoco ser seguidas en un orden estricto página por página. Los libros y folletos de otros artistas (Ruscha, Gilbert and George, Weiner, André, Le Witt, Kosuth, Dibbets, Burgin, Stokes, Long, etc.) han abarcado un espectro sumamente amplio de actitudes.

EL ARTISTA Y LA ESCENA

«El arte teatral nació de la acción, del movimiento, de la danza...» Edward Gordon Craig en *On the Art of the Theatre* (1905).
La afirmación de Craig se basa en lo que evidencian algunas de las primeras obras de arte. Las vasijas áticas decoradas con sátiros danzantes o figuras enmascaradas, los relieves tallados que representan procesiones religiosas nos enseñan algo de los primitivos ritos comunales y de los iniciales vínculos del drama con el culto, la fecundidad y las estaciones del año. En imágenes griegas posteriores se ve el abandono, durante el siglo V a.C., del ritual puro y simple y la aparición de mitos y leyendas dramáticas, evolución ésta que suele estar asociada con los festivales y funciones de teatro de Dionisos en Atenas, conocidas también como fiestas dionisíacas. El advenimiento de la representación gráfica y de la caracterización individual (y, por consiguiente, de la plausibilidad dramática) en las obras de Sófocles o de Eurípides fueron una consecuencia del florecimiento general de la cultura ateniense en la era de Pericles, tras las guerras persas. En ese período las artes visuales adquirieron mayor importancia, y la variada gama de decorados, máscaras y trajes dio a los artistas nuevas dimensiones para su talento. Según el historiador romano



Representación de una obra en la Francia medieval, *El martirio de Santa Apolonia,* ilustrada por Jean Fouquet en las *Horas de Etienne Chevalier;* mediados del siglo XV; Museo Condé, Chantilly.

Actor cómico del tipo de los que debieron haber actuado en *phlyakes* en la Italia helenística y romana; terracota; altura 13 cm; c. 350-325 a.C.; British Museum, Londres.

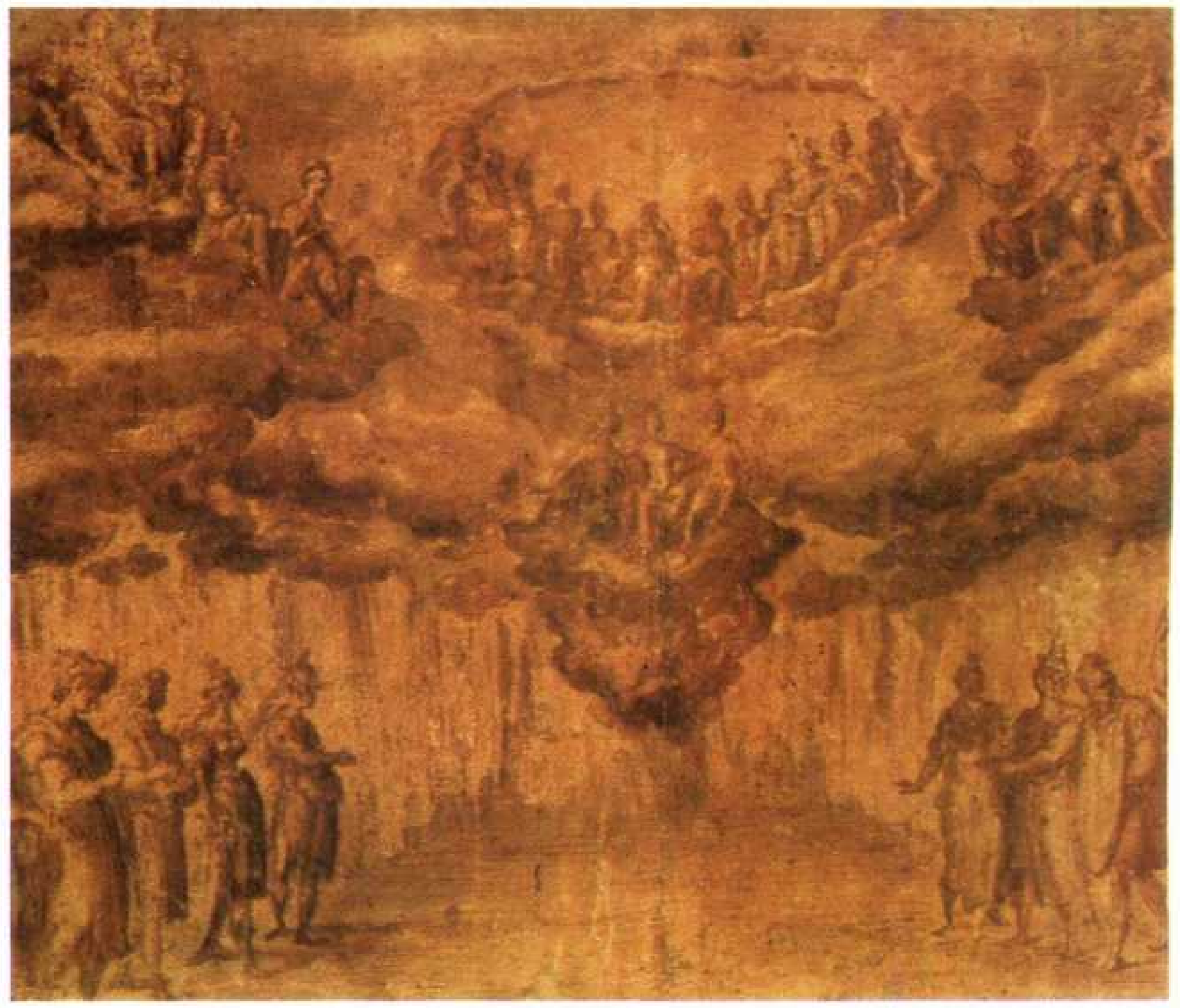


Vitruvio (siglo I a. C.), el artista Agatarco pintó decorados para las obras de Esquilo, mientras que Aristóteles afirma que Sófocles diseñaba sus propios vestuarios para la escena. Y las instrucciones teatrales de Aristófanes dejan en claro que en el 400 a. C. había un completo equipo de accesorios como las máquinas voladoras (para el *deus ex machina)*. Pero, a pesar de todos estos adelantos, el drama griego estaba dominado por el actor; su voz, sus gestos, sus palabras eran los vehículos de la verdad dramática, y los auxiliares visuales desempeñaban un papel secundario.

El teatro de la Roma imperial, por el contrario, era fundamentalmente cuestión de «pan y circo», de espectáculos en gran escala, pantomimas y farsas cómicas. Especialmente populares fueron los *Phlyakes* o grupos itinerantes de mimos procedentes del sur de Italia, cuyos retratos «grotescos» sobreviven en las estatuillas de terracota modeladas en las últimas épocas helenística y romana. La principal contribución de los romanos al teatro fueron los edificios a él destinados, que erigieron en lugares tan alejados como Leptis Magna en Libia y Arlés en el sur de Francia. Construidos en lugares llanos, más que sobre colinas, solían contar con auditorios cubiertos con bóvedas. En lugar del simple escenario *orchestra* del teatro griego, los teatros romanos poseían escenarios elevados y poco profundos, con elaborados telones de foro arquitectónicos que servían de *scenae frons* y galerías laterales dotadas de puertas para salidas y entradas. Uno de estos telones de foro, conservado en un fresco pompeyano, proporciona un enlace reconocible entre la época clásica y la nuestra.

Después de los siglos de hierro, en los que casi se extinguió el teatro occidental europeo, emergió un embrionario drama cristianizado en el siglo X, cuyas manifestaciones fueron los dramas musicales cantados o *tropes* de la Iglesia Católica. Más tarde estos estilizados espectáculos dieron paso a los *misterios* y *milagros* del período gótico, presentados por laicos en calles, mercados y ayuntamientos. La variedad y la elaboración de estas interpretaciones parece haber estado en función de las necesidades locales; pero en la Baja Edad Media los gremios de comerciantes tomaron parte tan activa en su organización y financiamiento como la propia Iglesia. Son raras las pruebas gráficas dignas de confianza referentes a la escena medieval, si bien algunos manuscritos iluminados, sobre todo algunos Libros de Horas franceses, arrojan alguna luz sobre el tema. Por ejemplo, la deliciosa miniatura de Fouquet de *El martirio de Santa Apolonia* (contenido en *Las Horas de Etienne Chevalier;* 1945; Museo Condé, Chantilly) proporciona el testimonio de un testigo ocular de lo que debió de haber sido un típico misterio. Fouquet muestra el escenario rodeado por gradas desmontables; el público se situaba a nivel del suelo. La obra cuenta con un numeroso reparto. Además del martirio que ocurre en el escenario, dirigido por un maestro de ceremonias con batuta y libro de apuntador, un segundo grupo de actores puebla los «invisibles» mundos del Cielo y del Infierno que ocupan los espacios a izquierda y a derecha del tercio superior posterior. Estas «mansiones», que representan conceptos clave de la imaginación medieval, sobrevivieron hasta épocas muy posteriores en muchas partes de Europa, como se ve en el frontispicio de una representación de la Pasión en Valenciennes, en 1547, donde están pintadas no menos de diez *(Mystère de la Passion,* Biblioteca Nacional, París).

No todos los dramas medievales fueron religiosos. Del



Abajo: Una primitiva representación de actores cómicos sobre una crátera acampanada con figuras rojas de Capua, Italia del Sur; altura 40 cm.; c. 330 a. C. British Museum, Londres.

Arriba: Escena de *intermezzo*, de Bernardo Buontalenti (1536-1608), que fue uno de los grandes diseñadores de escenarios del Renacimiento; tinta y aguada sobre papel. Victoria and Albert Museum, Londres.





siglo XII en adelante, los conceptos del amor cortesano, la preponderancia de las lenguas vernáculas, las Cruzadas y otros factores ayudaron a fomentar un teatro secular, especialmente en las Cortes de Europa. Un manuscrito iluminado del siglo XIV, *Le Chronique de Charles V* (Bibliothèque Nationale, París), pinta un *entrement* o entremés representado en un banquete para el Rey de Francia y el Emperador del Sacro Imperio Romano. Se ve el desarrollo de la conquista de Jerusalén, con un barco que surca los mares y soldados que escalan las murallas de la ciudad; este tipo de entretenimientos anticipaban en casi un siglo los *intermezzi* (entremeses) cortesanos del Renacimiento.

Un cuadro de Pieter Brueghel el Joven (1564-1637/8), que representa un pueblo, muestra la especie de teatro comunitario que fue habitual en Europa hasta finales del siglo XVIII *(Teatro de barraca en la feria de un pueblo,* 1632; Museo Fitzwilliam, Cambridge). Mientras tanto, en el centro de irradiación de la Italia del Renacimiento, se produjeron innovaciones que iban a revolucionar la escena occidental para los cuatrocientos años siguientes y que siguen dominando el teatro actual. Es la incansable búsqueda del *ilusionismo* pictórico, que se relaciona con el desarrollo de las artes visuales y con la aparición del artista «profesional».

A principios del siglo XV, los artistas florentinos habían logrado, gracias a su dominio de la perspectiva lineal y de la plástica la representación de objetos en el espacio, todo un avance sensacional en la creación de una «realidad» ilusoria. Además, el humanismo florentino situó al hombre, sus logros y sus posibilidades, en el centro del universo. En un principio, esto dio como resultado más pintura «dramática» (véase la *Escuela de Atenas,* de Rafael, o los techos de la Capilla Sixtina, de Miguel Ángel). Trasladado al teatro, el *ilusionismo* dio lugar a artilugios tales como el telón de foro pintado en perspectiva, el arco que «enmarca» el proscenio, y el telón simulado (más tarde real) que sirve para poner distancia entre los espectadores y los actores que se mueven en el escenario y convierten este espacio, semejante a una caja, en una «ventana» que da al mundo del dramaturgo. Poblado de actores, el escenario se convierte en un cuadro animado.

Estas innovaciones estaban estrechamente relacionadas con el redescubrimiento de la Antigüedad Clásica por parte de los humanistas. Del mismo modo que el teatro del Renacimiento sacó a la luz autores como Terencio y Plauto, así también el telón de foro pintado de características arquitectónicas se deriva de las *scenae frons* romanas y de Vitruvio. Las obras neoclásicas se representaban bajo los auspicios de las cortes —la corte papal, las academias neoplatónicas, y sobre todo en los salones de los palacios ducales italianos—, tanto la de los Médicis, en Florencia, como la de los Este, en Ferrara, entre otras. Los mismos protectores ilustrados alentaron el talento de los principales artistas de la época.

Barraca de teatro en una feria de pueblo (o *Fiestas del pueblo en honor de San Huberto y de San Antonio*), de Peter Brueghel el Joven; óleo sobre panel; 118 × 158 cm; 1632; Fitzwilliam Museum, Cambridge.



Garrick en el papel de Ricardo III, de William Hogarth; óleo sobre tela; 190 × 251 cm; 1745; Walker Art Gallery, Liverpool.

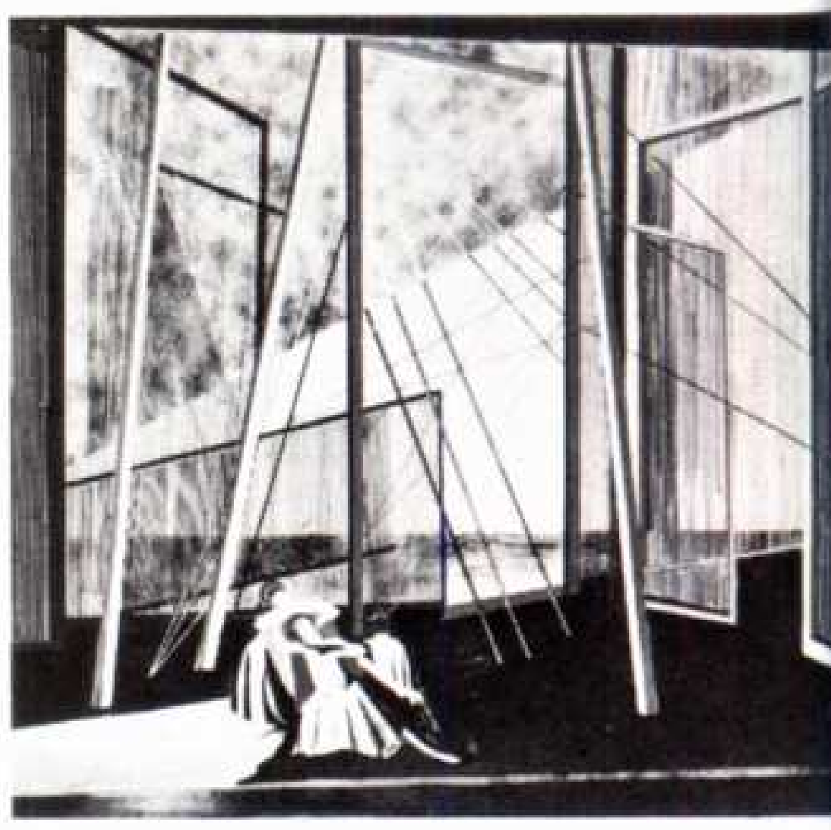
Los diseños de Sebastiano Serlio, recogidos en *L'Architettura*, para pintar telones de foro, proporcionaban varias posibilidades de decorados, ya fuera para «Una tragedia», ya para «Una comedia», y son los característicos, con representación de una calle, del siglo XVI, apropiados para ampliar artificialmente la profundidad real del escenario (en la práctica sólo eran practicables los dos edificios de primer plano). Más tarde aparecieron los telones de fondo con paisajes y alegorías, así como sistemas complejos para el cambio de escena y también el proscenio y los telones.
Estas invenciones se aplicaron al teatro clásico. Sin embargo, donde realmente se produjeron los mayores cambios fue en los *intermezzi* o entremeses, piezas dramáticas jocosas y de un solo acto, que solían representarse entre una y otra jornadas de la comedia y que acabaron siendo más importantes en algunos casos que la obra principal. Leonardo, Miguel Ángel, Vasari, Peruzzi y Buontalenti fueron algunos de los artistas que contribuyeron a estos entremeses. Por ejemplo, Bountalenti tiene fama de haber creado para la diversión de una sola velada máquinas de nubes con figuras alegóricas, oscuras cavernas con llamas, humo y monstruos, un paisaje de invierno que mágicamente se transformaba en primavera, un paisaje marino y una llanura arbolada con grutas. Más tarde, estos espectáculos, cuyos ingredientes principales eran la música y la danza, evolucionaron hasta convertirse en óperas y ballets completos.
En Inglaterra se manifestó por vez primera el impacto del espectáculo italiano en el siglo XVII, en los diseños y decorados de Inigo Jones para las máscaras alegóricas de la corte de Jacobo I y Ana de Dinamarca. La utilización que hacía Jones de gran número de pantallas y telones de foro, de arcos y telones de proscenio, sus complicados y vistosos trajes y los exóticos artilugios escénicos estaban en marcado contraste con el teatro shakesperiano todavía floreciente, con su escenario de visera abierto (al que rodeaba el público, sentándose incluso sobre él) y sus sencillos accesorios.
Los diseños de escena de Inigo Jones pertenecen al espíritu de la época barroca, término que cuando se aplica a las artes visuales tiene una clara resonancia «teatral». Pero es teatro concebido como entorno global, tal como ocurre en los grandes conjuntos arquitectónicos romanos de Bernini, o en la escalinata y el techo de Würzburg, originales de Tiépolo. En estas grandiosas obras, el ilusionismo borra la frontera entre arte y vida, y se intensifica mediante la manipulación del espacio, de la escala, de los materiales. No nos sorprende saber que los arquitectos del Barroco se encuentran entre los mejores diseñadores de escena de la época, entre ellos Bernini y Sir John Vanbrugh (1664-1726), que fue tan conocido como dramaturgo como por sus casas de campo palaciegas.
Hasta aquí hemos pasado revista a lo que podría describirse como una «colonización» artística del teatro después del Renacimiento. Sin embargo, la influencia no se produjo sólo en una dirección. El siglo XVIII en especial proporciona muchos ejemplos de pintura que toma elementos de la escena, como es el caso de los idilios de pastorales de Wa Hean, las pinturas de Zoffany tomadas directamente del teatro de su época, y, sobre todo, de los Mamas moralizantes de Hogarth. La *Escena de Newgate* de este pintor, basada en *La ópera de los mendigos* (1728, Tate Gallery, Londres), fue una adaptación, como se sabe, de la obra contemporánea de John Gay; pero *The Rake's Progress* es también dramática su concepción. Hogarth, que estuvo estrechamente relacionado con el teatro de su época, hizo también un memorable retrato del actor más destacado de su tiempo, David Garrick *(Garrick en el papel de*

Diseños de vestimentas para escenario y disfraz por Iñigo Jones (1573-1652), que reflejan la influencia del drama italiano; *izquierda,* Oberon; *derecha,* Penthesilea del Disfraz de las Reinas; Devonshire Collection, Chatsworth, Derbyshire.



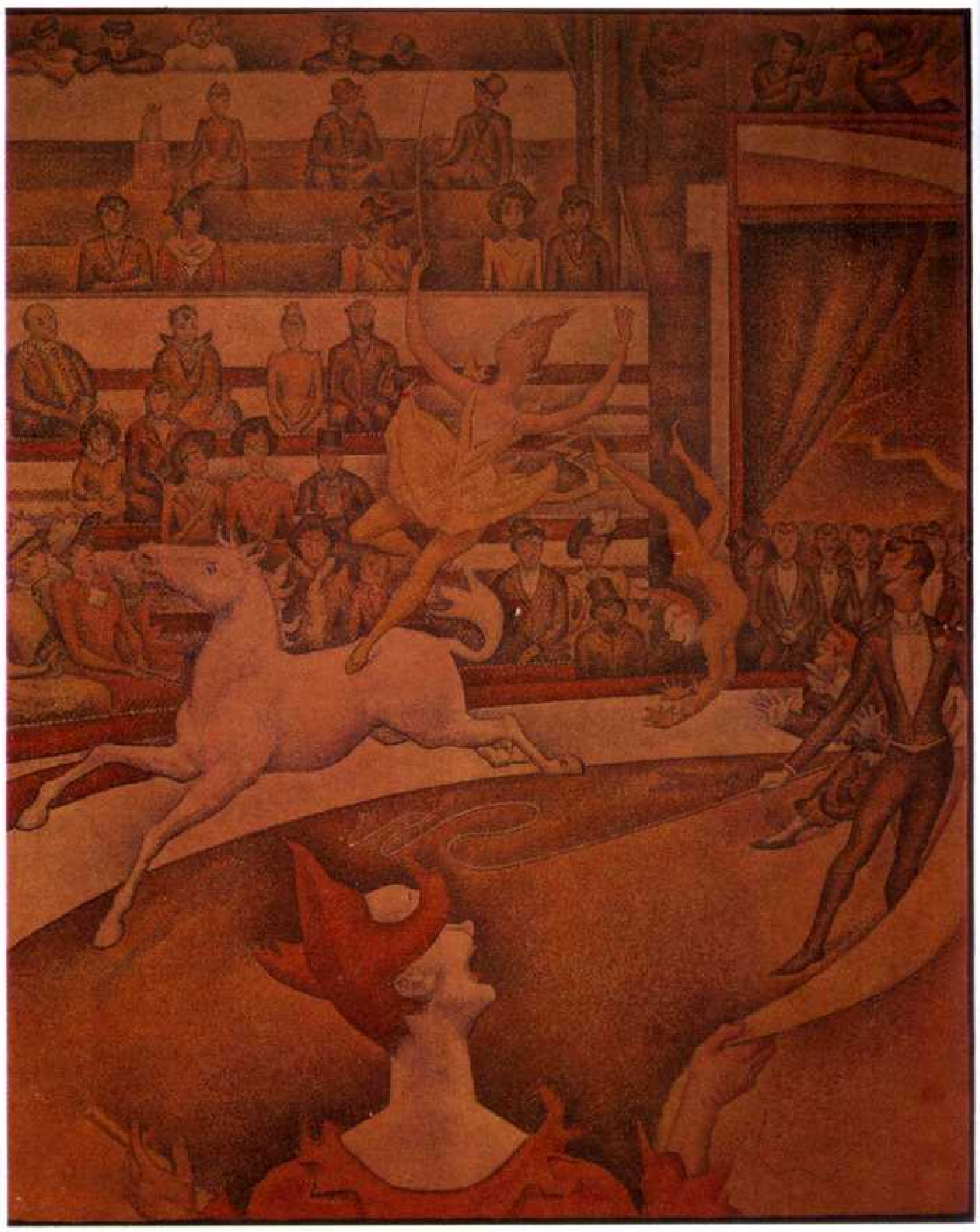






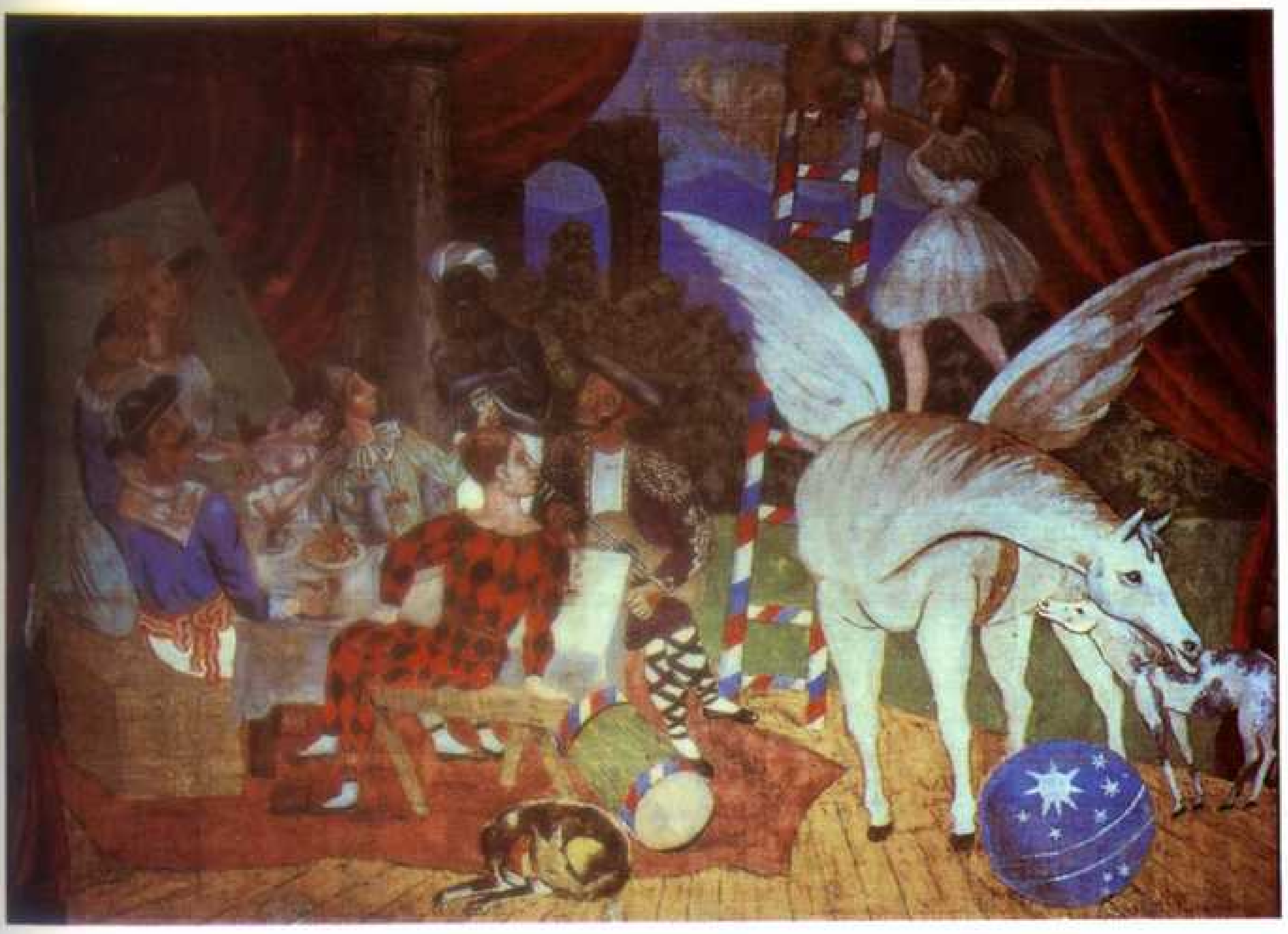
Ejemplo de diseño de decorado constructivista, pintado a la aguada por Alexander Exter, para una producción no identificada; 1024; Victoria and Albert Museum, Londres.

Uno de los diseños de Leon Bakst para el ballet de Diaghilev, basado en *Schehrazade,* de Rimsky-Korsakov; acuarela; 1910; Musée des Arts Décoratifs, París.



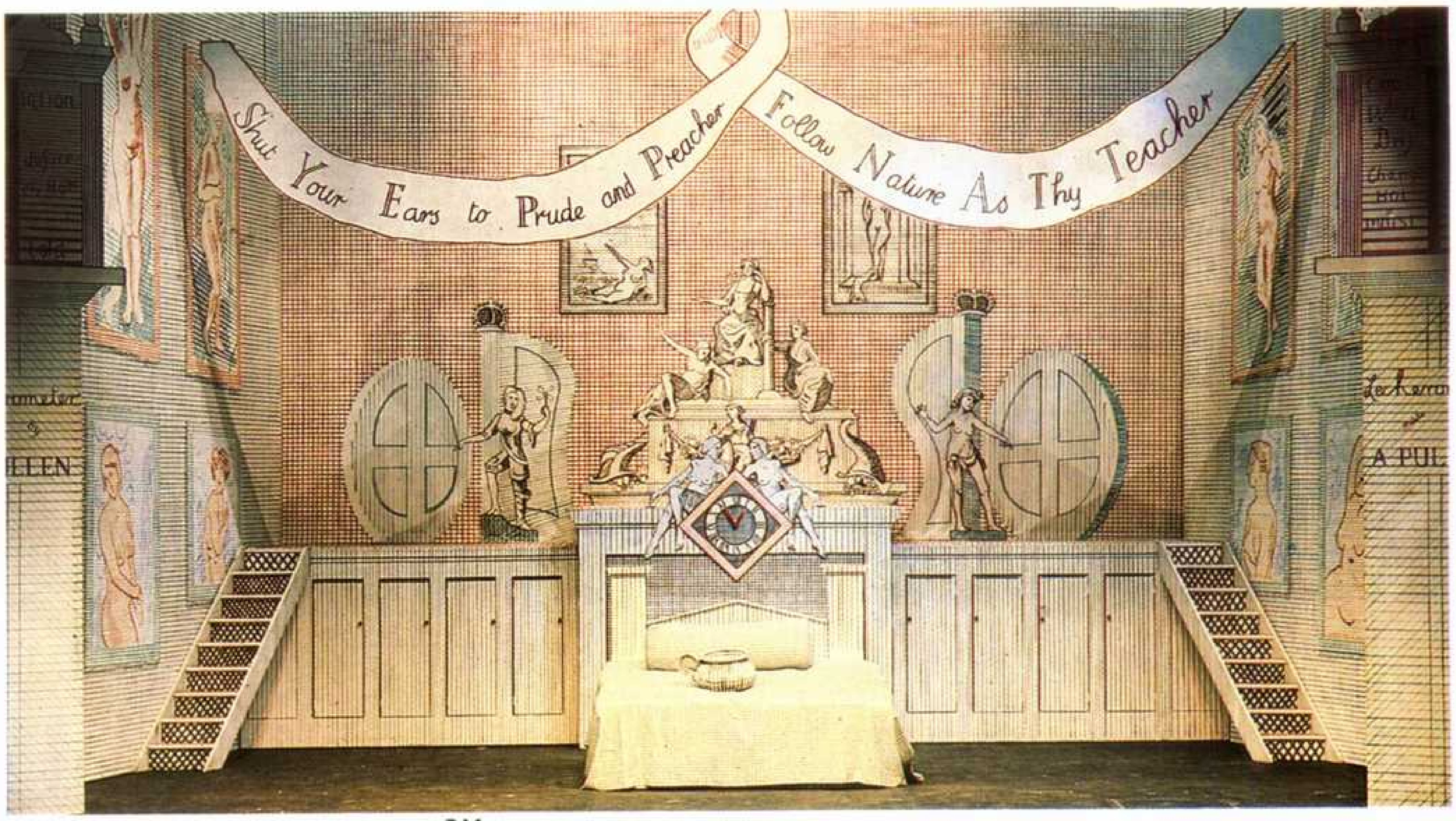
Le Cirque, de Georges Seurat; óleo sobre tela; 186 × 151 cm; 1890; Jeu de Paume, París.

Ricardo III, 1745; Walker Art Gallery, Liverpool). Fue Garrick quien puso fin al escenario «abierto» en Inglaterra, desterrando al público de las tablas y bajando el telón entre acto y acto. Como diseñador principal en Drury Lane tomó como empleado al pintor Philip de Loutherbourg, cuyos decorados y efectos de sonido evocadores de la Sublimidad de la Naturaleza se cuentan entre los ejemplos primeros de diseño teatral romántico. El escenario, y especialmente la industria de la organización de espectáculos masivos, proporcionó artistas con todo un abanido de ideas y motivos nuevos a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX. La revista musical popular y el circo atrajeron a los pintores impresionistas y realistas, no sólo debido a su color y vitalidad, sino porque se contemplaban como temas «modernos», como parte de la poesía de la vida ciudadana moderna. Entre otros, Manet y Renoir pintaron el mundo de los actores y comediantes con gusto y con simpatía, mientras que Degas dirigió su atención —en composiciones «instantáneas» con una perspectiva artificiosa, que tenían como tema bailarines, acróbatas o cantantes— hacia la habilidad y el artificio que subyace tanto al arte del actor como al del pintor. Para una generación más joven, el artificio era lo más importante. Puede comprobarse esta afirmación en la obra de Tolouse-Lautrec *En el Circo Fernando: el director* (1888; Instituto de Arte de Chicago), donde la línea y el modelado dominan la composición, e incluso todavía más en el tratamiento que hace Seurat del mismo tema *(La Cirque,* 1890-1; Musée du Jeu de Paume, París); donde el artificio, en contraste con su obra anterior, se impone a la realidad. En ambos artistas, como ocurre con Daumier y Degas, está presente un sentimiento romántico de identificación con el actor, como compañero





Telón de boca, diseñado por Picasso, para el ballet *Parade*, de Leonide Massine, representado por primera vez por los Ballets Rusos de Diaghilev en París en 1917; temple; 10,6 × 17,3 m; Museo Nacional de Arte Moderno, París.



Diseños para escena del artista británico David Hockney (1937) destinados al Festival de Opera de Glyndebourne: *derecha, arriba,* el decorado para el juicio por el fuego para la producción de *La flauta mágica,* de Mozart; *derecha,* el burdel de la Madre Gosse, de la producción de 1975, de *The Rake's Progress,* original de Stravinsky.

«marginado» en las fronteras de la sociedad respetable. Este aspecto del Romanticismo se remonta en Francia a Watteau y continúa vigente en muchas obras del siglo XX debidas a Picasso, Rouault y otros.
Hacia finales del siglo pasado, los artistas comenzaron a rechazar el ilusionismo (o realismo descriptivo) como vehículo para las complejas realidades de la experiencia moderna. En pintura, esto condujo al arte abstracto y una vez más a la «colonización» en gran escala del teatro por parte de los pintores y escultores de vanguardia. Casi al mismo tiempo que se estaba inventando el cubismo en París, Edward Gordon Craig encabezaba un nuevo enfoque de la verdad dramática. Basada sobre los principios simbolistas, aquélla implicaba el manejo de la luz y de la sombra de las formas y los colores para evocar una respuesta emocional en el espectador. Es neutral desde un punto de vista descriptivo, sus decorados estaban diseñados para moverse, para acompañar los movimientos del actor. El enfoque «estético» de la escena presentado por Craig tuvo influencia a pesar de las limitaciones que ponían al arte propio del actor. Experimentos paralelos, pero con más acento sobre los mecanismos llevaron a cabo V. E. Meyerhold y los constructivistas rusos en Moscú, donde artistas como Alexander Exter, Larinov y Nathalia Goncharova intentaron una manipulación abstracta y dinámica del espacio escénico.
Todos estos artistas fueron protegidos por el gran empresario Sergei Diaghilev, que incorporó sus ideas —al igual que las de sus compatriotas Benois y Bakst, igualmente famosos, aunque más tradicionales— a los Ballets Rusos que dirigía y las paseó por toda Europa. Las vestimentas y decorados de Bakst son tal vez lo más destacado de la obra de este grupo. A pesar de su riqueza y exotismo, no se imponían al actor. Oenslagar los calificó como «el glorioso ocaso del antiguo arte de la pintura escénica». Entre los artistas europeos que contribuyeron a las producciones de Diaghilev, tal vez sea Picasso el más importante. Probablemente también haya sido, de todos los artistas del siglo XX, el más interesado en explorar la ilusión dramática y la compleja relación que ella establece entre artistas y actores.
Si bien los artistas no han dejado de trabajar en el teatro después de la guerra, sin embargo, sus experimentos han sido menos radicales que en el pasado. John Piper y David Hockney, entre otros, han hecho notables contribuciones al ballet y a la ópera, pero una característica de la escena moderna, que surge del estudio de etapas anteriores del teatro, ha sido el difundido intento de inclinar de nuevo la balanza en favor del actor, de su texto y de su relación con el público que asiste al espectáculo.

EL ARTISTA Y EL CINE

El medio cinematográfico ha atraído constantemente la atención y la energía de los artistas del siglo XX. Sin embargo, esta tradición de cinematografía de «vanguardia» suele pasarse por alto, pues queda fuera de la industria cinematográfica comercial y de la historia convencional del arte. Las actitudes del artista hacia los medios han cambiado a la par de las diferentes estéticas de las distintas épocas, pero dos de las características constantes de la cinematografía de vanguardia son su enfrentamiento al cine comercial «académico» y su simpatía por el modernismo (definido el «modernismo» como la exploración rigurosa de los límites formales de un medio determinado).

Ya en 1910 algunos artistas (especialmente los futuristas italianos) habían lanzado la idea de que el cine era el medio más adecuado para lograr los valores estéticos propuestos por el movimiento modernista. Pero hasta la década de 1920 no apareció una tradición coherente de cinematografía de vanguardia. En aquella década se planteó como alternativa a la reciente consolidación y uniformidad de la industria cinematográfica. El período de cinematografía artística que surgió entonces, acertadamente descrito por Fernand Léger como «la venganza de poetas y pintores» contra la industria, se caracterizó por la participación del cine en las diferentes escuelas modernistas. La «abstracción absoluta» de cineastas como Viking Eggeling, Hans Richter y Walther Ruttmann se identificó con el neoplasticismo; *Ballet Mécanique* (1924), de Fernand Léger y Didley Murphy; *Jeux de Reflets et de Vitesse* (1923-5), de Henri Chomette, y *Ki-Pho* (1925), de Guido Seeber, fueron filmadas según la tradición del cubismo; Man Ray, René Clair y Marcel Duchamp hicieron películas bajo el signo del dadaísmo; *Naturaleza muerta en Berlín* (1926), de Laszlo Moholy-Nagy, y *Juego de luces* (1930), del mismo autor, junto con *El hombre con una cámara* (1929), de Dziga Vertov, siguieron los principios constructivistas; y el filme de Man Ray, *L'Etoile de Mer* (1928), así como la notable película de Buñuel y Dalí *Un Chien Andalou* (1929) fueron realizados según los más estrictos patrones del surrealismo. Muchos de los artistas de esta incompleta lista contaban ya con una reputación en otros medios artísticos. Se sintieron atraídos hacia el cine como nueva tecnología que representaba la modernidad y permitía el acceso a nuevas posibilidades estéticas. Además, como medio de comunicación masiva internacional, el filme ofrecía la posibilidad de llegar a un auditorio mucho más amplio con el arte modernista.

Estos factores hicieron surgir la aspiración de crear, a través del cine, un «lenguaje universal» basado en principios estéticos fundamentales. Resulta bastante sorprendente que todos los movimientos superficialmente disímiles de la década de 1920 hayan compartido esta búsqueda de un lenguaje estético profundo con sus implicaciones internacionalistas y progresistas.

Los neoplásticos y los constructivistas, por ejemplo, pretendían formular un sistema racional de forma, color y estilo que despertase resonancias entre los niveles de la inteligencia y la emoción, mientras que los dadaístas y surrealistas, empleando tácticas totalmente diferentes de azar y desorganización, apelaban a una consciencia universal basada en procesos irracionales y asociativos.



Foto fija de *Un Chien Andalou*, producida por Buñuel y Dalí en Francia en 1929.
Lo notable de este filme es el audaz empleo de los trucos surrealistas de condensación y desplazamiento. Buñuel y Dalí utilizaron la yuxtaposición cinemática de objetos logrando un efecto totalmente diferente del conseguido por Vertov, por ejemplo. En esta secuencia, el hombre que había asaltado a la mujer aparece de repente forcejeando denodadamente bajo un misterioso peso que, de manera igualmente repentina, se revela como una colección estrambótica de clásicos, pianos y cadáveres de burros, todo surgido en toda su extensión de los recursos imaginativos del surrealismo.





Una tira de *The Return to Reason*, producida por Man Ray en Francia en 1924. Este filme pone de manifiesto la predilección del dadaísmo por lo banal. Los clavos y chinchetas colocados directamente sobre la cinta de celuloide constituyen el simple conjunto de imágenes de esta secuencia. Cuando cobra vida en la pantalla, el razonamiento irracional o aleatorio inspira con fuerza un significado inferencial. (Esta ilustración está reproducida a partir de una impresión reducida de 16 mm que desgraciadamente destaca las líneas disyuntivas del encuadre. Una ilustración basada en la impresión original mostraría un continuo ininterrumpido; compárese con la ilustración de *Mothlight*, de Brakhage.)

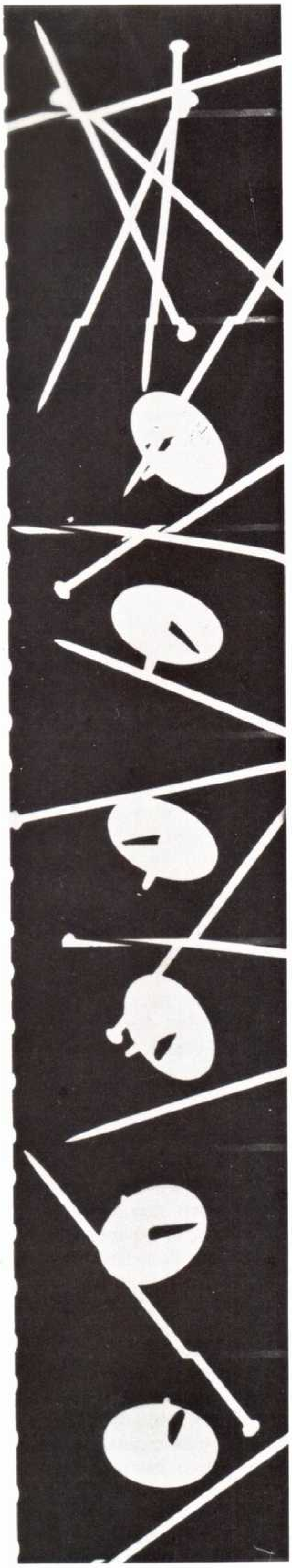


Foto fija de *El hombre con la cámara*, producida por Dziga Vertov en la URSS en 1929. Concretando al máximo las posibilidades del constructivismo cinemático, Vertov explotó las técnicas de superposición y yuxtaposición para celebrar el advenimiento de la estética mecánica. En esta toma, la cabeza de una mujer —que representa a «la trabajadora moderna»— se superpone brevemente a una maquinaria textil que da vueltas. La devanadora es una metáfora explícita del modo en que el filme va tramando los temas, del modo en que, consciente de sí mismo, manipula el significado.

Una foto fija de *Ballet Mécanique*, producida por Fernand Léger y Murphy en Francia, en 1924. La influencia de la tradición pictórica salta a la vista en la fragmentación cubista del plano en esta imagen. Aquí el efecto de yuxtaposición es más frío, más formalista, que el impacto buscado por Vertov o por Buñuel y Dalí. Sin embargo, la ambigüedad de la perspectiva múltiple se transmite también gracias a la andrógina ambigüedad de este rostro exageradamente maquillado. El movimiento humano y mecánico aparece así fragmentado y cuidadosamente recoreografiado en el filme.

El cine sirvió como un vértice en el que se mezclaron todas estas ideas, y a menudo los filmes de artistas individuales parecían servir de puente entre las diferencias que separaban aparentemente a las distintas escuelas a que pertenecían.

The Return to Reason (1924), de Man Ray, es tal vez el más representativo de los filmes de este período. La insignificancia de esta mezcla breve o ilógica de imágenes en movimiento —la película dura apenas dos minutos— fue un gesto provocativo típicamente dadaísta. El filme comienza de repente con tiras cortas de película «rayogramada» (obtenida colocando diferentes objetos —en este caso sal, pimienta, chinchetas, clavos, etc.— directamente sobre una cinta de celuloide y exponiéndolos luego a la luz a fin de que la «sombra» negativa de los objetos permanezca sobre la película). A éstas les siguen secuencias fotográficas de luces de feria por la noche, y luego varias tiras más de rayogramas. Hay a continuación secuencias fotográficas de construcciones de papel y otros objetos oscuros del arte de Ray presentados sin orden ni concierto, y la película termina con la imagen del torso desnudo de una mujer llamativamente decorado con franjas de sombra. Como otros filmes de la misma época, *The Return to Reason* constituye un intento de traducir y trasladar ideas pictóricas y escultóricas a la experiencia rítmica y temporal del cine. El filme personifica las preocupaciones formales de la década de 1920, especialmente la contradicción entre abstracción y representación, tal como aparece en la transición de las imágenes abstractas y «planas» de las chinchetas rayogramadas, a las imágenes ambiguamente «profundas» y representativas del torbellino de luces blancas de una feria que —aunque fotográficamente— imita los efectos rayogramáticos con consorprendente fidelidad.

Los filmes más racionales de los cubistas y constructivistas también dieron gran importancia a la dialéctica de la representación y de la abstracción. Pero sus secuencias cuidadosamente ordenadas (caracterizadas por la armonía visual) y el contrapunto de las imágenes eclécticas del *Ballet Mécanique*, o por la sutil variación de las imágenes estrictamente limitadas de *juego de luces* sirve para centrar la atención del espectador sobre estos temas formales, lo cual representa un contraste con la diversidad anárquica del filme de Man Ray. Hasta las formas comparativamente sistemáticas de los «abstraccionistas absolutos» comparten ciertos rasgos con el filme dadaísta, especialmente el empleo de la abstracción en la búsqueda de un lenguaje estético universal y profundo; al igual que los rayogramas, las formas dibujadas a mano de los *Estudios de cine* (1927-32), de Oskar Fischinger, pueden considerarse abstracciones. Sin embargo, una vez dotados de «vida» cinemática, se convierten en elementos igualmente evocadores de formas representativas.

Las crisis política y económica de la década de 1930 recanalizaron la energía de muchos artistas que se interesaron por la cinematografía. Aunque varios artistas siguieron interesándose por las cuestiones planteadas en la década de 1920, muchos otros de los que hubiera podido esperarse una actitud similar se volvieron hacia el cine con un impacto social y político más inmediato. Hubo que esperar hasta el período de posguerra para que se reafirmase la tradición artística de la década de 1920. Este período estuvo marcado por dos cambios importantes, en gran medida económicos: ahora la gran mayoría de los filmes artísticos se hacían en los EE. UU.

(a pesar de los filmes neodadaístas del grupo *Lettriste* en París y de los experimentos aislados de Peter Kubelka y Kurt Kren en Viena), y esos filmes se hacían en paso «amateur» de 16 mm. que reemplazó al formato más voluminoso y costoso de 35 mm. Los cineastas norteamericanos de las décadas de 1940 y 1950 solían ser especialistas dedicados solamente al cine (lo que los distingue de los poetas y pintores de la década de 1920) y sus películas eran marcadamente personales y peculiares, imponiendo un desafío a la hegemonía y al anonimato del sistema industrial de Hollywood.

Extendiendo la tradición surrealista, estos filmes invocan lo irracional y ahondan en los dilemas psicosexuales subjetivos que surgen de la tensión entre el deseo individual y las presiones sociales. Tal como sucede en los sueños, el tiempo y el espacio se desplazaban y condensaban fácilmente, aunque las películas eran básicamente dramáticas en cuanto a estilo y a menudo tenían como protagonistas al propio cineasta. Maya Deren, Kenneth Anger, Gregory Markopoulos y Sidney Peterson produjeron destacados ejemplos de formas innovadoras para el drama internalizado.

Anticipation of the Night (1958), de Stan Brakhage, fue la más ambiciosa de una serie de películas marcadamente personales, y en su intento de presentar una visión subjetiva, sin mediaciones, hizo trizas las convenciones dramáticas de los filmes que lo precedieron. La «acción» del filme puede describirse de manera muy simple: un hombre recorre su habitación de un lado a otro (puesto que el espectador comparte su visión subjetiva, sólo se ve la sombra del hombre en la pantalla), atraviesa la puerta, recorre una extensión de césped pasando al lado de un niño, pasa una cuerda en torno a un árbol y se ahorca. Pero el filme dura 42 minutos y «trata» de la anticipación de la mortalidad a través de la pérdida de esa visión inocente e intensa de la niñez; el filme recurre a una repetición y variación incansables de ciertas imágenes para establecer los motivos que reconstruyen esa visión. Está poblado de imágenes de niños en un parque de diversiones, de niños dormidos, de los animales con los que sueñan, al parecer. Ninguna de estas imágenes se presenta en la ilusoria perspectiva de renacimiento que la cámara expresa con tanta facilidad; Brakhage transformó el espacio y la visión mediante un inexorable movimiento de la cámara y evitando las tomas enfocadas. Se lanzan sobre la pantalla visiones internas y externas, de modo que secuencias tales como el delirante torbellino de luces de colores del parque de atracciones no representan precisamente lo que se ve exteriormente, sino lo que puede verse a través de los párpados cerrados o lo que proyecta la imaginación. La similitud visual de esas secuencias con la pintura del expresionismo abstracto no es coincidencia; el significado del «gesto» artístico es el mismo, pero Brakhage sustituyó el pincel del pintor por una cámara cinematográfica.

Anticipation of the Night es un filme muy denso y largo. En cierta medida, su duración refleja su alcance (como las grandes dimensiones de la mayoría de los cuadros del expresionismo abstracto) y la intensidad de su visión (reforzada por la ausencia de banda sonora).

Lo extenso de la película, sin embargo, pasó a identificarse muy pronto con una tendencia en marcado contraste con el idioma expresivo de Brakhage. Esa tendencia, que hizo erupción en 1962-3 con filmes como *Senseless* y *Chumlum* de Ron Rice, *Little Stabs at Happiness,* de Ken Jacob, y *Flaming Creatures,* de Jack Smith, rechazaron la cuidada y ansiosa maestría de Brakhage, reemplazándola por la ironía y la anarquía. La construcción casual de estos filmes los hacía parecer faltos de objetivo y premeditadamente frívolos, a pesar de que sistemáticamente se lanzaban contra los valores sociales y sexuales y también contra los estéticos; la ironía y la inversión propugnada por estos artistas quedó sintetizada por su predilección por el travestismo. Algunas imágenes motivaron arrestos represivos que temporalmente colocaron a los cineastas en la ilegalidad *(underground* en inglés), término que identificó a los filmes de vanguardia durante casi una década. Andy Warhol se las ingenió para poner el movimiento *underground* bajo la protección del Pop Art, y ofreció la réplica más devastadora al implícito solipsismo de la obra de Brakhage: colocó la cámara sobre un trípode, la puso en funcionamiento y se apartó, subrayando de esta manera la naturaleza mecánica e impersonal del medio. La abdicación de Warhol de toda responsabilidad en lo que se refiere a dotar los filmes de «significado» se tradujo en la agresiva duración de intentos monumentalmente estáticos tales como *Sleep* (seis horas de sueño de un hombre) y *Empire* (ocho horas del edificio *Empire State* durante la noche).

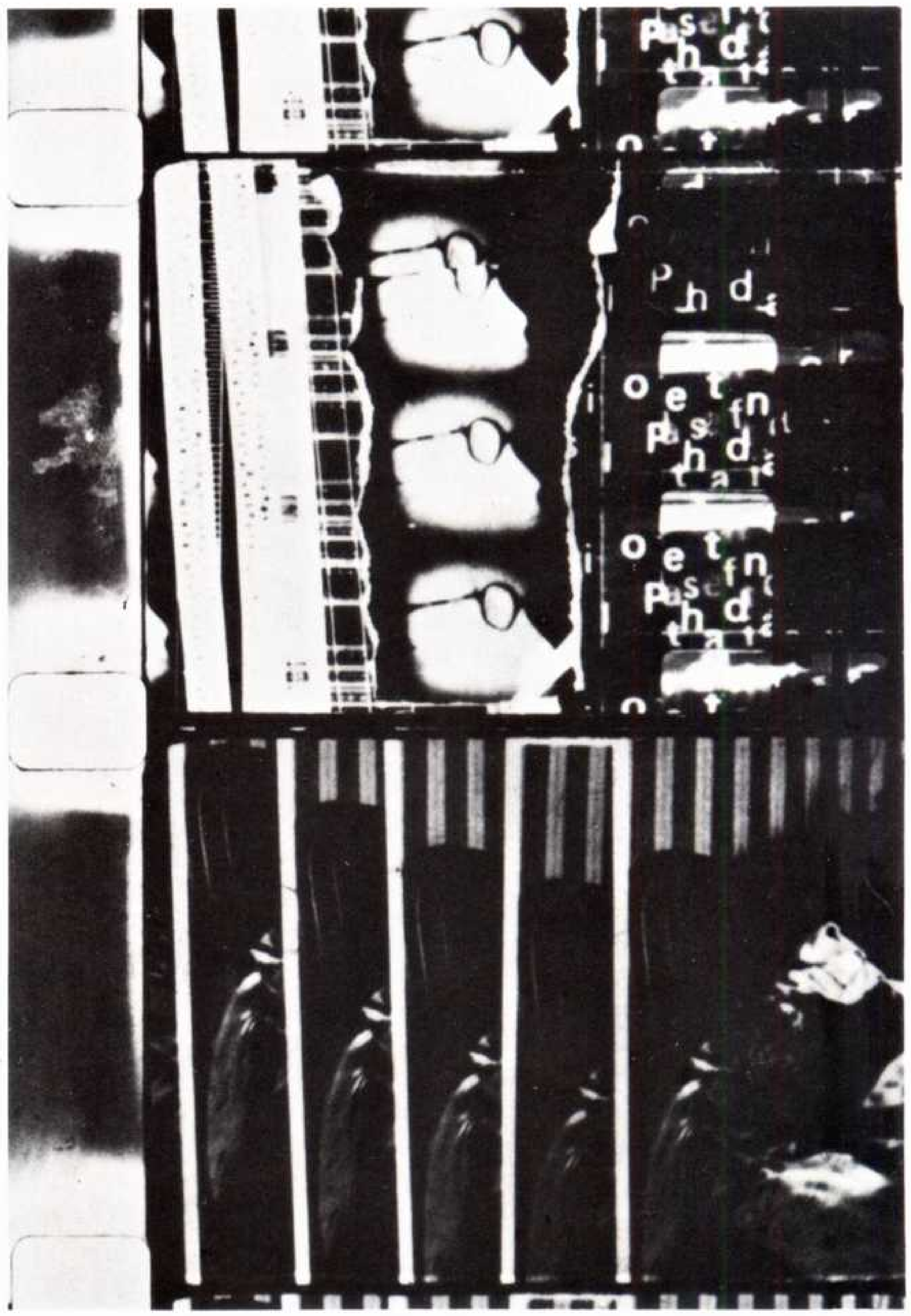
La cinematografía *underground* no tardó en equipararse a la contracultura internacional de la década de 1960, que, unida a la prosperidad económica de Occidente, dio como resultado una explosión de producción de filmes independientes y la fundación de cooperativas locales de cineastas. El número de artistas dedicados a la cinematografía y la cantidad de películas que produjeron dejaron pequeñas a todas las cifras anteriores.

El surgimiento del *underground* en Europa quedó señalado por películas tales como el documento de «mutilación» *Silberaktion Brus* (1965), realizado por Fren en Austria, el genio anárquico de *Gertrud* (1967), de Werner Nekes, y de *Rohfilm* (1968), de Wilhelm y Birgit Hein, en Alemania; los collages de «las huellas encontradas» de *Castle I* (1966-7), de Malcolm Le Grice, en Inglaterra, y *La Verifica Incerta* (1965), de Gianfranco Barucello y Alberto Griffi, en Italia.

La contracultura se dividió en 1968, y algunos cineastas se dedicaron a proyectos políticos explícitos, mientras otros iban detrás de un formalismo radical en un intento de reestructurar las perspectivas y actitudes recientemente liberadas por el *underground.* Paralelamente a los logros emparentados del arte mínimo y conceptual, se buscaban afanosamente nuevas formas que modelaran la percepción y ofrecieran una comprensión de los límites formales del significado en un filme. Michael Snow abrió camino con su *Wavelength* (1967), filme en el cual la cámara aparentemente recorre el espacio de un desván en una lenta toma con lente de objetivo regulable que dura 45 minutos. Lo inevitable de la forma y conclusión del filme hace que la atención se centre en detalles imprevistos y sin embargo agudos, que sugieren la revelación a través de la forma. Otros filmes igualmente ambiciosos dieron curiosas inflexiones a este formalismo radical: sistemas enciclopédicos basados en el lenguaje y la imagen informaron *Zorns Lemma* (1970), de Hollis Frampton, y *Structural Studies* (1974), de Heins; una negación ascética de toda forma y estilo caracterizó *Room* (1973), de Peter Gidal; una dialéctica de la forma y del contenido paisajístico estructura el filme de Welsby *Seven Days* (1974). En los EE.UU. y en Inglaterra este formalismo radical reforzó los vínculos entre el filme y otras artes visuales y permitió obtener los primeros apoyos financieros importantes para la cinematografía de



Una tira de *Mothlight* producida por Stan Brakhage en los EE. UU. en 1963. El rechazo de Brakhage por «la perspectiva ilusoria de Renacimiento que la cámara expresa con tanta facilidad» y su afirmación de todo lo que «puede verse a través de los párpados cerrados o lo que proyecta la imaginación» lo alentaron a abandonar la cámara y a realizar esta breve película (de dos minutos y medio de duración), totalmente a mano. A lo largo de la cinta fueron dispuestas alas de mariposas nocturnas, semillas, tallos y pétalos de flores (vistos aquí estos últimos, haciendo un eco visual a las alas de mariposas nocturnas). En el momento de la proyección, estas imágenes flotan ante los ojos del espectador mientras fulguran colores evanescentes: rosados, pardos, púrpuras. La modestia de *Mothlight* contrasta con la ambición dramática de *Anticipation of the Night* (producida por Brakhage en 1958), pero ambas representan la búsqueda de una visión intensa y sin mediaciones.



Una tira de *Light Reading* producida por Lis Rhodes en Gran Bretaña en 1978. Estos cuadros dan idea de la violencia altamente formalizada de un filme en el cual las imágenes se van rompiendo, fragmentando, midiendo y rearmando sucesivamente. Se establece una tensión entre el impacto gráfico de estos procedimientos y su contacto con una significación más profunda. Por ejemplo, la quíntuple repetición de la foto de una cama manchada de sangre (cuadros inferiores) funciona tanto en el nivel gráfico (una disposición formal de líneas verticales inspiradas por el empapelado a rayas de la fotografía) y en un nivel psicológico (la repetición obsesiva y la visualización de una imagen perturbadora). De una manera similar, letras dispersas (en los cuadros superiores) dan idea de una configuración significativa más profunda que subyace a la configuración gráfica.

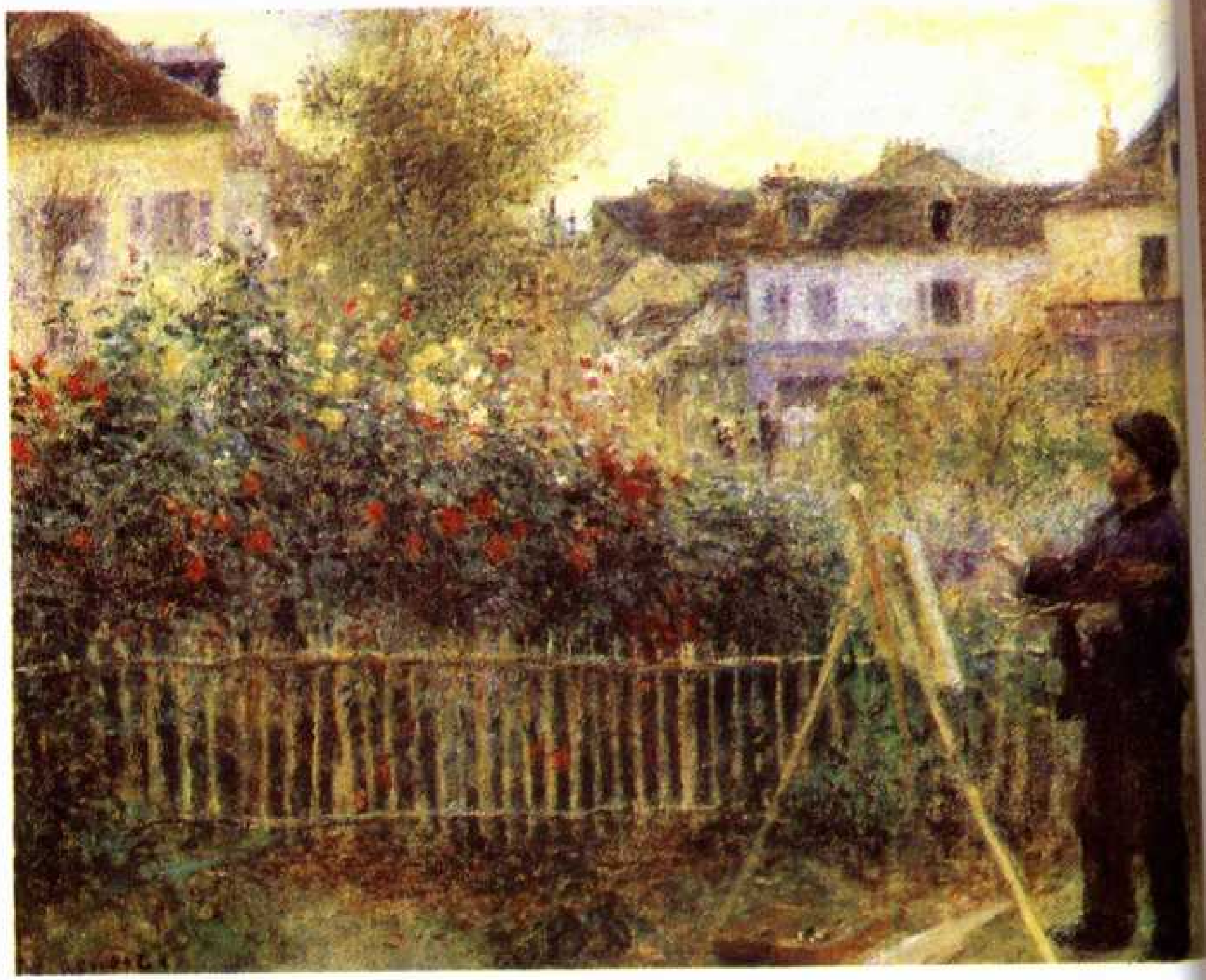
vanguardia (en forma de préstamos estatales y de cargos ocasionales en la enseñanza). Pero esta situación implicaba el riesgo del Academicismo, y los trabajos más recientes han hecho frente a ese peligro apartándose de un austero formalismo hacia una reintegración de ideas personales, sociales y políticas configuradas de una manera más radical. Vemos así que el *Light Reading* (1978), de Lis Rhodes, se emplean estrategias formales heterogéneas logrando efectos enigmáticos. Este filme de 20 minutos comienza en la oscuridad mientras la voz de una mujer recita una historia en la que se describe una relación ambigua; el auditorio sólo puede captar frases claves («¿La despertaré o la dejaré dormir?») de la densa repetición y variación de palabras. A continuación el filme cae en un período prolongado de silencio con la foto fija de una cama (imagen notable por lo enorme de la cama, el empapelado a rayas de las paredes y una mancha indescifrable y sin embargo amenazadora en la propia cama) que se alterna con conjuntos de letras que pasan por la pantalla tan rápido que se vuelven abstractas. De esta manera se establece un ritmo visual entre las imágenes generalmente estáticas (que comprenden la cama y otras fotos fijas que sucesivamente se rompen, se fragmentan, se miden y se vuelven a armar) y las letras huidizas. Hacia el final del filme vuelve la voz de la mujer repitiendo partes de la secuencia narrativa del principio entremezcladas ahora con instrucciones incongruentes sobre la propia construcción del filme («Eliminar diez cuadros en blanco»). Esta segunda versión subraya apenas la implicación personal de la narradora, y deliberadamente se tiende a la ambigüedad de los pronombres subjetivos y objetivos.
El filme acaba en silencio, presentando un resumen de sus imágenes, interrumpido por la aparición de palabras manuscritas que refuerzan nociones tales como «luz», «lectura», «sujeto» y «objeto».
La película no resulta tan fugaz como parece desprenderse de esta descripción, ya que la historia empieza a entretejer las imágenes en configuraciones de significado. A pesar del estilo cuidadosamente controlado, el filme no se encuentra constreñido por ningún plan formal, como podría suceder en un más radicalmente formal. Las configuraciones que entreteje son abiertas, invitando a la especulación sobre el contenido de las palabras y de las imágenes. Pero la ambigüedad disloca ese contenido, creando una tensión entre la intención artística (implícitamente autobiográfica) y la recepción de la audiencia (describir un misterio). Las palabras y las imágenes se agolpan sugiriendo asociaciones de naturaleza personal y social; de ahí que la preocupación formal del filme por identificar a un protagonista como sujeto y objeto al mismo tiempo se eleve a una manera oblicua pero inconfundible, a una consideración de la sexualidad y el feminismo.

LA DIFICULTAD DEL ARTE MODERNO

En la medida en que el arte es mimético —es decir, se basa en una representación convincente de objetos y escenas reconocibles—, el acto de reconocimiento proporciona medios agradables de acceso a él. Esto tiene aplicación incluso si el simbolismo o el aspecto narrativo de la imagen son oscuros o se han olvidado, y sobrevive en medio de cambios extremados de estilo. Sobrevive incluso a la fealdad: los visitantes de los museos aceptarán escenas de violencia incluso en los casos en que, como ocurre con Goya (1748-1828) y con algunos artista que le siguieron, se muestra esta violencia sin idealización alguna. La popularidad de las pinturas de Dalí sugiere que puede aceptarse cierto grado de superchería si el estilo es lo suficientemente detallado y si a cambio se obtiene cierta emoción. La ascendencia de la pintura impresionista, que pasó de ser el blanco de las invectivas de la mayoría de los críticos y del público a convertirse en la más popular de todas las formas de pintura, demuestra hasta qué punto puede el arte transformar la capacidad del público para interpretar y disfrutar lo que se le da: cuadros de los que se dijo honradamente en un momento determinado que eran simples mamarrachos de temas estúpidos, en los que a duras penas se reconocía lo que se había querido representar debido a la aspereza del color y a la carencia absoluta de delineación, se aprecian ahora como vívidas imágenes de escenas familiares y entrañables. Incluso se llegó a confundir el impresionismo con un método según el cual el arte consiste en plantar una tela ante un panorama agradable y registrarlo rápidamente como una pura experiencia visual. Sin embargo, el arte ha sido casi siempre una forma de discurso, un medio de instrucción, así como también de deleite. Por lo general su contenido estaba dado anticipadamente, era un texto que el artista debía representar, por así decirlo, con toda la eficacia de que fuera capaz. Interpretar este *texto* a partir de la imagen era en gran parte tarea del espectador, como lo era también reconocer los objetos representados, y esto requería un público educado, con una formación intelectual relativamente alta, capaz de interpretar escenas de los autores clásicos, y un público mucho más amplio impuesto en las doctrinas religiosas. Ambas clases de público también gustaron mucho de las formas de arte menos específicamente informativas (si bien éstas pueden funcionar también simbólicamente), tales como las pinturas de género, los bodegones y los paisajes, muy apreciados por sus valores recreativos y decorativos.

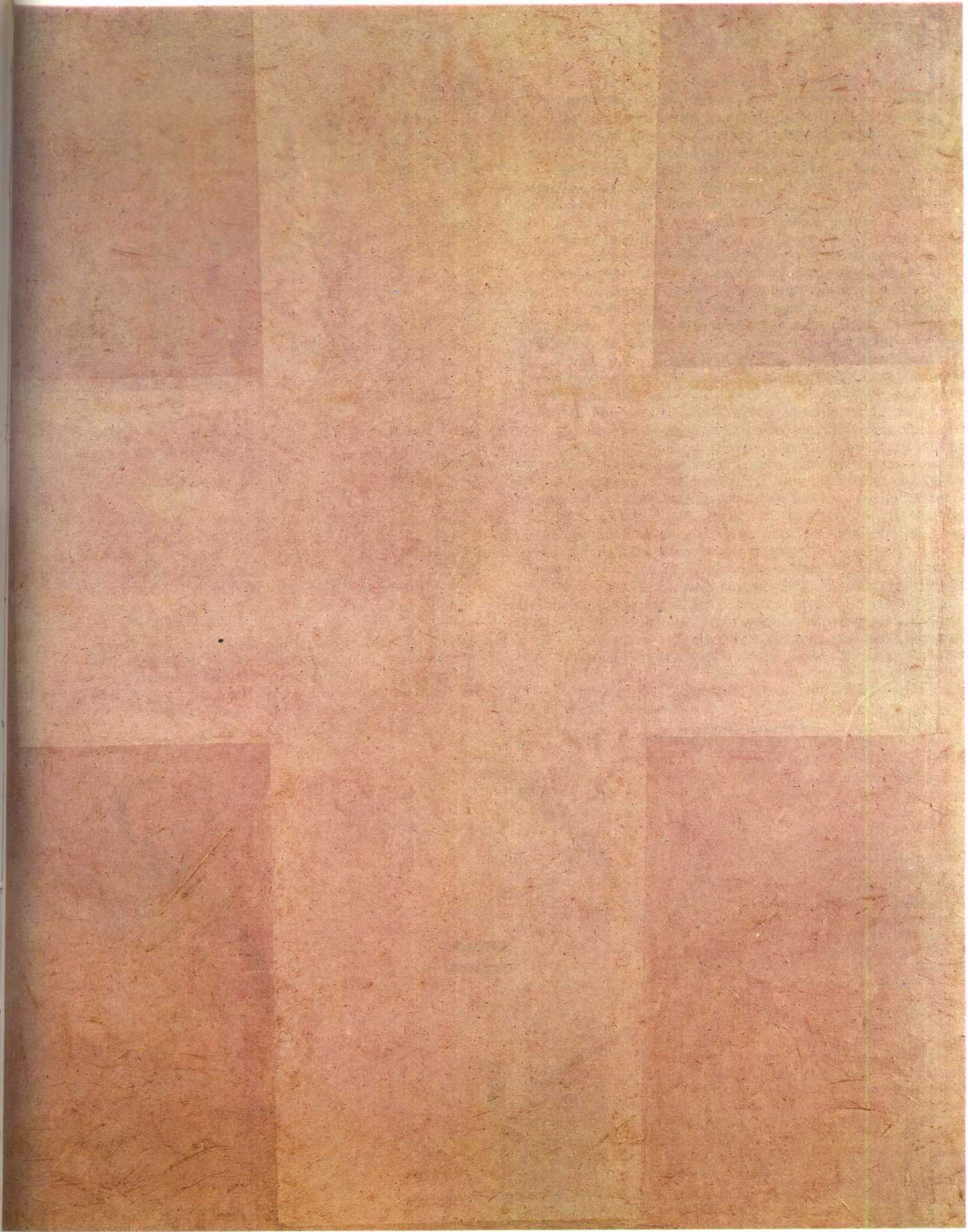
Después de que durante todo un siglo se desvalorizasen la mayoría de los fines del arte mediante la inflación y la convencionalización, muchos de los artista del siglo XX consideraron que era su deber hacer que el arte tuviese de nuevo interés. El Romanticismo había invitado a los artistas a que se expresasen con mayor personalismo, eligiendo sus propios temas y encontrando sus propios modos de expresión; y los críticos, una nueva clase de intermediarios, pusieron manos a la obra de explicar los temas difíciles y señalar a un público cada vez menos familiarizado con el arte, pero lleno de curiosidad hacia él, las cualidades de los artistas que ofrecían su obra a la contemplación pública en un mercado que ahora era abiertamente competitivo. Los temas no tradicionales y los modos de expresión puestos en circulación por el Romanticismo se hicieron familiares muy pronto, de modo que la renovación continua pareció convertirse en algo esencial para la honra artística. De manera más específica, a finales del siglo XIX se produjo una segunda oleada romántica, asociada con el simbolismo y el postimpresionismo y su descendiente, el modernismo. Los artistas y los críticos que los respaldaron llegaron a señalar la novedad y el radicalismo como justificaciones esenciales del arte, del mismo modo que no les parecían esenciales para todo tipo de comunicación algunos elementos convencionales; además, deseosos de llevar la atención del público más llá de la superficie de la obra, nos pidieron cada vez con mayor insistencia que interpretásemos también el proceso mediante el cual cobra existencia la imagen. Nos pidieron que aceptásemos las obras de arte no como hechos finitos, sino como objetos logrados por medio de materiales y métodos seleccionados. Una vez más, los críticos y los historiadores se dispusieron a elucidar no tanto la obra cuanto las vías por las que el artista llega a trabajar como lo hace.

Todo esto parece difícil. Ciertamente no es intención de los artistas más «reales» producir un arte que sea meramente tranquilizador, bonito, placentero. Sin embargo, la atención que solicitan es la que muchos prestan fácilmente a los filmes o al fútbol, a los autos o a las motos, y que todos nosotros manifestamos en las



Monet trabajando en su jardín, de Renoir; óleo sobre tela; 50 × 61 cm; 1873; Wadsworth Atheneum, Hartford, Conn. Un registro impresionista de un impresionista trabajando: el pintor trabaja directamente sobre una tela de pequeñas dimensiones, plasmando una porción del mundo visible, a menudo al aire libre, sin recurrir a estudios preparatorios de partes claves de su tema o de la totalidad de su composición. Esto ha llegado a considerarse como la manera normal y natural de producir pinturas. En la práctica, representa la actitud y el método menos frecuentes.

Pintura suprematista, de Malevich; óleo sobre tela; 88 × 69 cm; *post* 1920; Stedelijk Museum, Amsterdam. Lejos de estar vacías de significado, las pinturas abstractas de Malevich, expuestas por primera vez en diciembre de 1915, atrajeron la atención hacia un mundo espiritual en el que coexistían símbolos religiosos con elementos de una visión cósmica. El pintor quiso liberar al arte y a la humanidad de las preocupaciones terrenales; su ambición por utilizar su arte con este fin fue compartida por otros artistas y por escritores y compositores de su generación.



reuniones con amigos y amigas. La retórica del anticonvencionalismo ha dado lugar a una contrarretórica de acusaciones de oscuridad, pero está claro que los artistas modernos se han preocupado mucho más que los de ninguna época por hacerse entender.
Esto es verdad incluso en lo que se refiere a las áreas más difíciles del arte, el arte abstracto. Los defensores de la abstracción se han referido con frecuencia a la música como un arte que suele estar libre de funciones figurativas, pero aun así es accesible a millones de personas; las formas visuales, argumentan, pueden dirigirse del mismo modo a nuestros sentidos y alcanzar nuestra comprensión intuitiva. La investigación de los psicólogos de la percepción sobre las propiedades afectivas de la forma y del color arroja una prueba independiente de que esto es así, y los artistas abstractos apelaron a esa prueba desde el principio y basaron su obra en estos hallazgos: la clase de arte que se consideró ininteligible por un mayor número de personas está más directamente sintonizado con el estudio científico de la inteligencia que ningún otro. Los artistas confiaron en que podrían remontar con su arte abstracto las barreras de la comprensión asociadas a los niveles de educación y a las diferencias culturales. Una forma de arte que se dirigiera al mundo únicamente por medio de la forma y del color hablaría a toda la humanidad. Lo que exige es una clase de atención, una desprevenida *escucha* con la propia vista, que sólo puede encontrarse hoy en día en un número relativamente reducido de personas.
Habiéndose descartado el acceso por medio del reconocimiento, el arte abstracto no sugiere música, sino silencio a la mayoría de la gente. La disponibilidad y la atención sostenida que exige el escuchar se detienen; las obras de arte se juzgan a menudo al primer golpe de vista.
Pero ni la música ni el arte abstracto carecen de contenido, y los temas del arte abstracto han tenido (tal vez necesariamente) un amplio significado y una gran atracción. Las definiciones verbales los hacen inferiores y más distantes de lo que son y resulta peligroso intentarlas. Pero mientras que las composiciones de Kandinsky son casi experiencias y fantasías personales que se acercan mucho al surrealismo, las de Malevich son afirmaciones cuasi religiosas acerca de la existencia del hombre en un universo en expansión, las de Mondrian proponen un entorno de orden y hermandad, las de Rothko se refieren al temor reverencial ante el espectáculo del universo y a la certidumbre de la muerte, y así sucesivamente. Ninguno de estos temas es ajeno a nosotros; ninguno es nuevo. En realidad, pertenecen a la categoría de los temas eternos que nos recuerdan cuáles han sido siempre las preocupaciones del arte elevado, desde las pirámides y la tragedia griega hasta lo más esencial de la novela moderna, del teatro moderno y del cine moderno.
Esa parte del público que tiene algo de fe en los ofrecimientos del arte y desea vencer las dificultades que encuentra en su camino hacia un compromiso tranquilo con él se vuelve hacia los escritores (críticos e historiadores del arte) y hacia los propios artistas en busca de ayuda. Cabe decir que no han recibido la ayuda que deberían haber tenido. Los artistas y los escritores se han unido para crear más dificultades. Han acentuado la originalidad y el radicalismo en respuesta a la demanda —convencional desde el Romanticismo— de una expresión auténtica y marcadamente individual, y de ese modo han minado toda posibilidad de comprensión. Además han puesto el acento en el proceso —de manera tan habitual que se ha convertido en el modo aceptado de escribir sobre arte—, hasta el punto de dejar de lado todo lo demás: no el proceso en el sentido intuitivo por medio del cual se podría entrar en comunión con el trabajo

Dos ilustraciones de *Punto y línea en relación con el plano,* de Kandinsky, publicado por primera vez como un libro de la Bauhaus en 1926 (segunda edición en 1928).
Gran parte de los escritos de Kandinsky y todas sus enseñanzas están relacionados con el significado —la resonancia, habría dicho él— de las formas y de los colores y de su combinación en la pintura y en el arte gráfico, y su propia obra estaba directamente relacionada con esta preocupación. Estudió todo lo que se había investigado en este campo de la psicología y lo amplió con sus propias investigaciones y observaciones y mediante la información que reunieron para él los colegas y estudiantes en Moscú y en la escuela Bauhaus de Alemania.

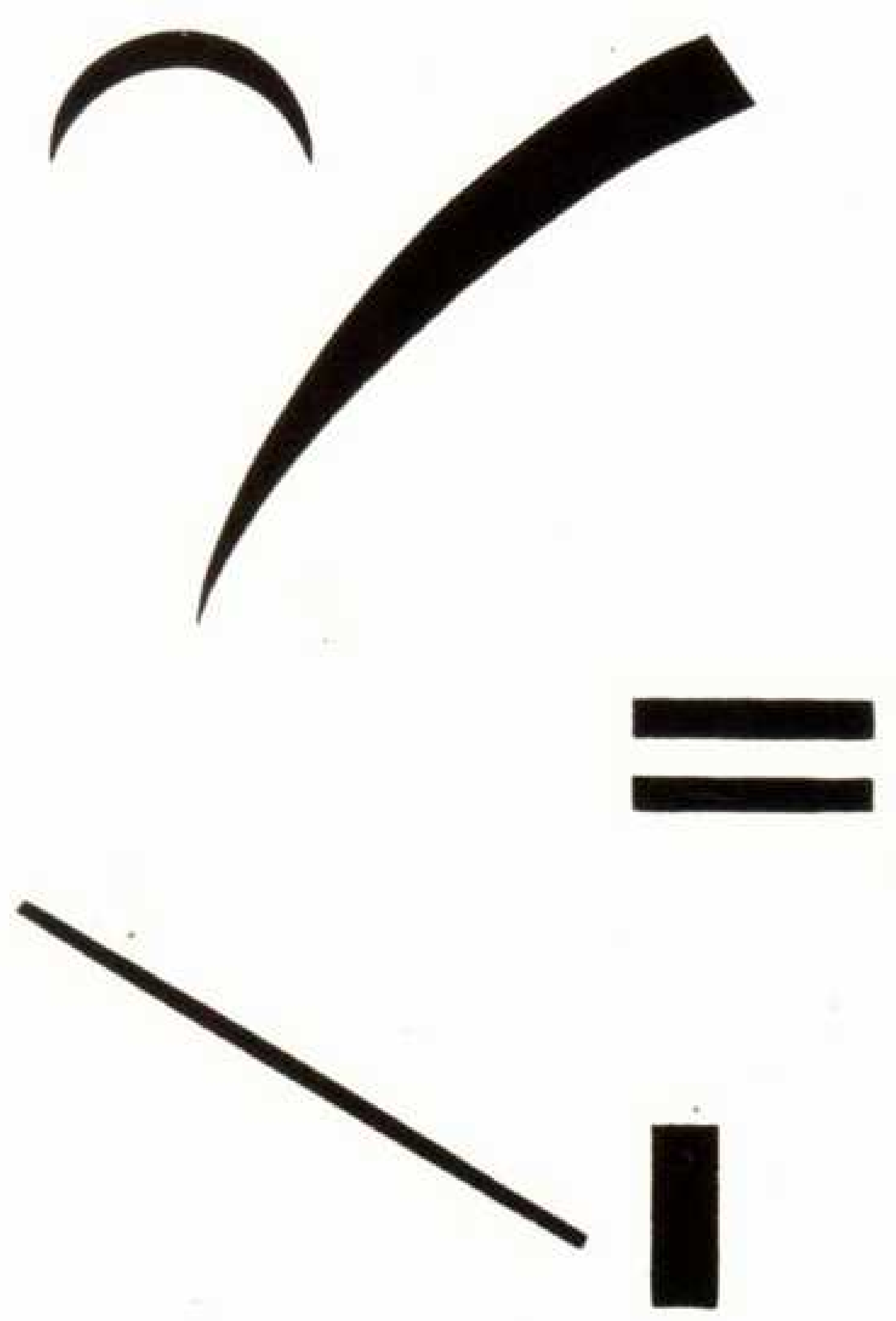
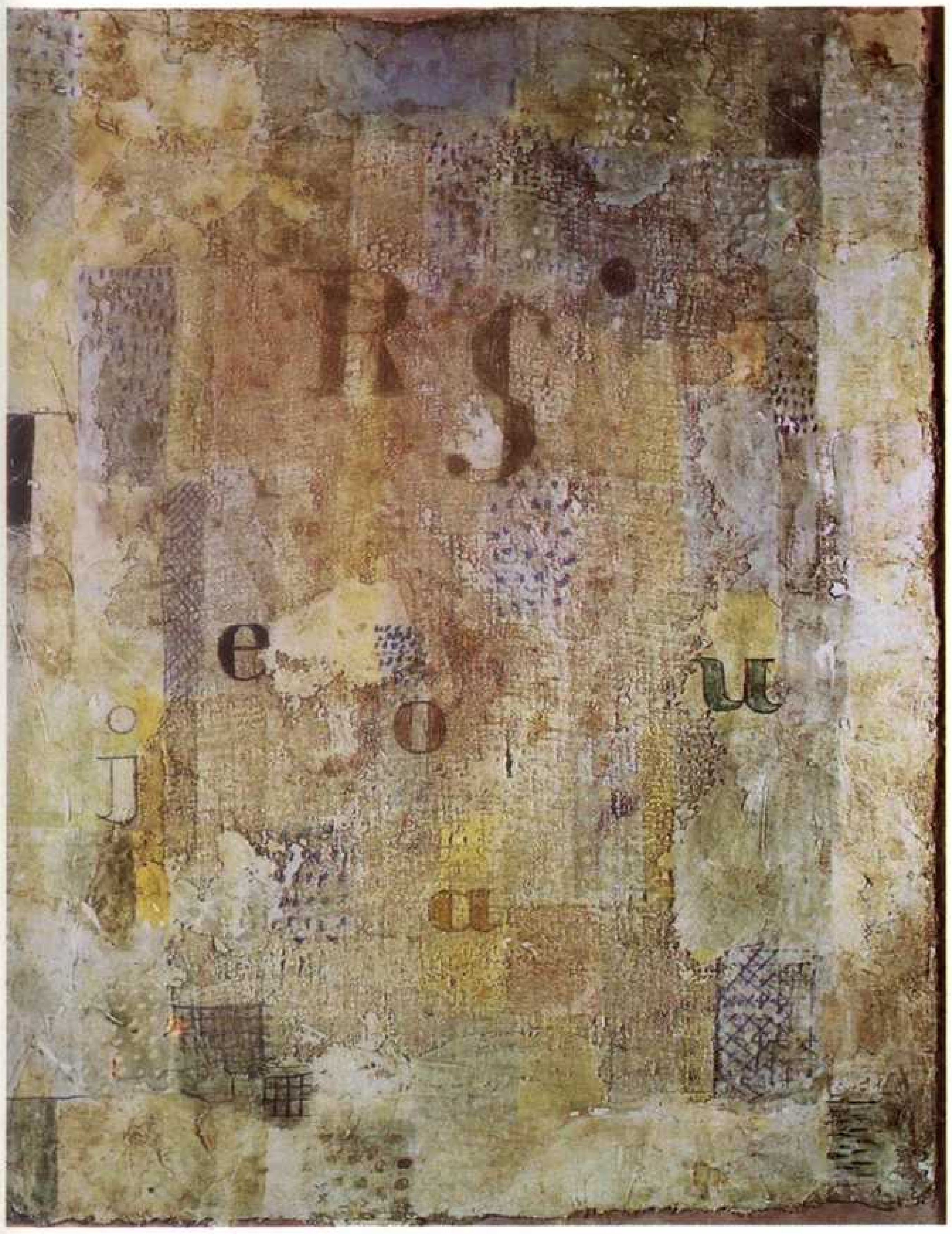


Diagram 12
Line
Eccentric structure in which the eccentricity is emphasized by the developing plane



Diagram 13
Line
Two curved lines to one straight line



Estructura vocal de la cantante Rosa Silber, de Paul Klee; aguada y yeso sobre papel; 52 × 42 cm ; 1922; Museo de Arte Moderno, Nueva York. Las iniciales de Singer y las vocales (alemán: *Vokalen)* que está cantando la artista flotan como sonidos en una nube de texturas visuales y físicas: una experiencia aural unida por medios visuales sin representación de la escena visual asociada con ella. Klee dijo que la función del arte no era representar lo visible, sino hacer visible lo invisible.

imaginativo del artista, sino en el sentido práctico que hace referencia a los medios y a los métodos de fabricación. Los mismos nombres con los que clasificamos a las artistas insisten, directamente o indirectamente, en esto: fauvismo, cubismo, expresionismo, constructivismo; arte land, arte performance, arte body, arte cinético son títulos que indican el carácter superficial de la obra y los métodos y materiales que ésta requiere. A duras penas sugiere su contenido cualquiera de estos rótulos; si bien los términos futurismo, surrealismo y tal vez arte pop hacen alusión a ideales y parcelas de la experiencia, los utilizamos como nexos superficiales y prestamos poca atención a lo que implican. En pocas palabras, se ha desalentado de tal manera al público en lo relativo a la exploración del contenido, que ahora no sabe cómo buscarlo ni mucho menos si es atinado el buscarlo, excepto en el sentido más banal de una obra de arte aceptada como autoexpresión de alguien, como si el arte fuera un mero producto de los cambiantes estilos.

Esta dificultad se ve reforzada por esa parte, relativamente pequeña, del arte moderno a la que se ha dado contenido de una manera abierta y clara, que casi siempre significa poner el arte al servicio de la persuasión política.

Hay mucha gente que cree que el arte sólo ocupará un lugar importante en nuestro mundo si se implicara en los problemas que nos preocupan (o que deben preocuparnos). El público asocia al arte con fines menos directos y se resiste a ver cómo las producciones que asocia con la supervivencia a través de los siglos son objeto de las controversias de un momento determinado. La experiencia muestra que el arte puede, efectivamente, estar al servicio de las grandes causas de carácter perdurable sin convertirse en una forma de periodismo pasajero, pero no al servicio de causas locales y específicas, y sobre todo si están expresadas en términos locales y específicos. El contenido en el arte, cualquiera que sean sus temas, tal vez debe ser de naturaleza amplia y general, si se pretende que tenga un gran impacto. La impaciencia de muchos artistas, que ven al arte como lujo exclusivo de unos pocos y con frecuencia asociado más con el nivel social que con cualquier clase de compromiso con el propio arte, los predispone a conceder a su obra una importancia efímera si es inmediata y los pone en contacto con la gente común. Y en el extremo contrario del espectro artístico se encuentran los que saben lo que persiguen, muy preocupados con los problemas que suscita el propio arte y que no prestan atención a los resultados corrientes, sino, digamos, a los hallazgos de las matemáticas y de la lingüística, con el fin de sustraerse a la comprensión de casi todo el mundo. El poeta T. S. Eliot, hijo del simbolismo, dijo que la poesía puede comunicar antes de que se la comprenda, y esto parecería ser todavía más cierto del arte visual, en el que no pueden presentarse obstáculos equiparables a la palabra o a una referencia totalmente ajena a la propia experiencia previa de cada uno. De todos modos, los dominios del arte son lo suficientemente dilatados como para dar cabida a ambos extremos, así como también a las numerosas posiciones que son posibles entre ellos. Una buena disposición para ocuparnos de lo que hay allí nos llevaría lejos, incluso en la obra más problemática, y dichos extremos nos ayudan a encontrar valores duraderos en una obra polémica.

Son dos problemas, uno inherente al arte moderno, el otro que se le impone. El cambio es ahora una condición de valor artístico; podemos lamentar las incesantes declaraciones de originalidad total, pero debemos aceptar que cierto grado de evolución e invención son esenciales para contar con un arte saludable y que el arte envejecido es la peor clase de arte, tan pernicioso para nosotros como la comida rancia. Eso significa que el público debe aceptar los cambios en el arte como ha llegado a aceptar los cambios en muchas otras cosas y no obligar al arte a que sostenga los viejos patrones y maneras anticuadas. No podemos esperar que los que hacen arte, al igual que los que hacen coches, estén contentos con fabricar los modelos de los años anteriores. Antes bien, esperemos a las nuevas demandas una respuesta positiva, un sentido de aventura, una voluntad para aceptar incluso la incertidumbre como ingrediente activo de la mezcla. El arte moderno ha logrado con frecuencia agradar con su gestión, sus ambigüedades, su ausencia de límites en aspectos en los que el arte de épocas anteriores era más definido, pero no existe en ello amenaza alguna, sino más bien una respetuosa invitación para que unamos nuestra inteligencia y nuestras intuiciones a las del artista. Lo que hace que esto sea a la vez más difícil y más aventurado es el otro problema, el de las circunstancias, es decir, que nosotros aceptamos el arte meramente como arte, aislado de otras situaciones y funciones, guardado en lugares especiales destinados al arte: por así decirlo, incomunicado.



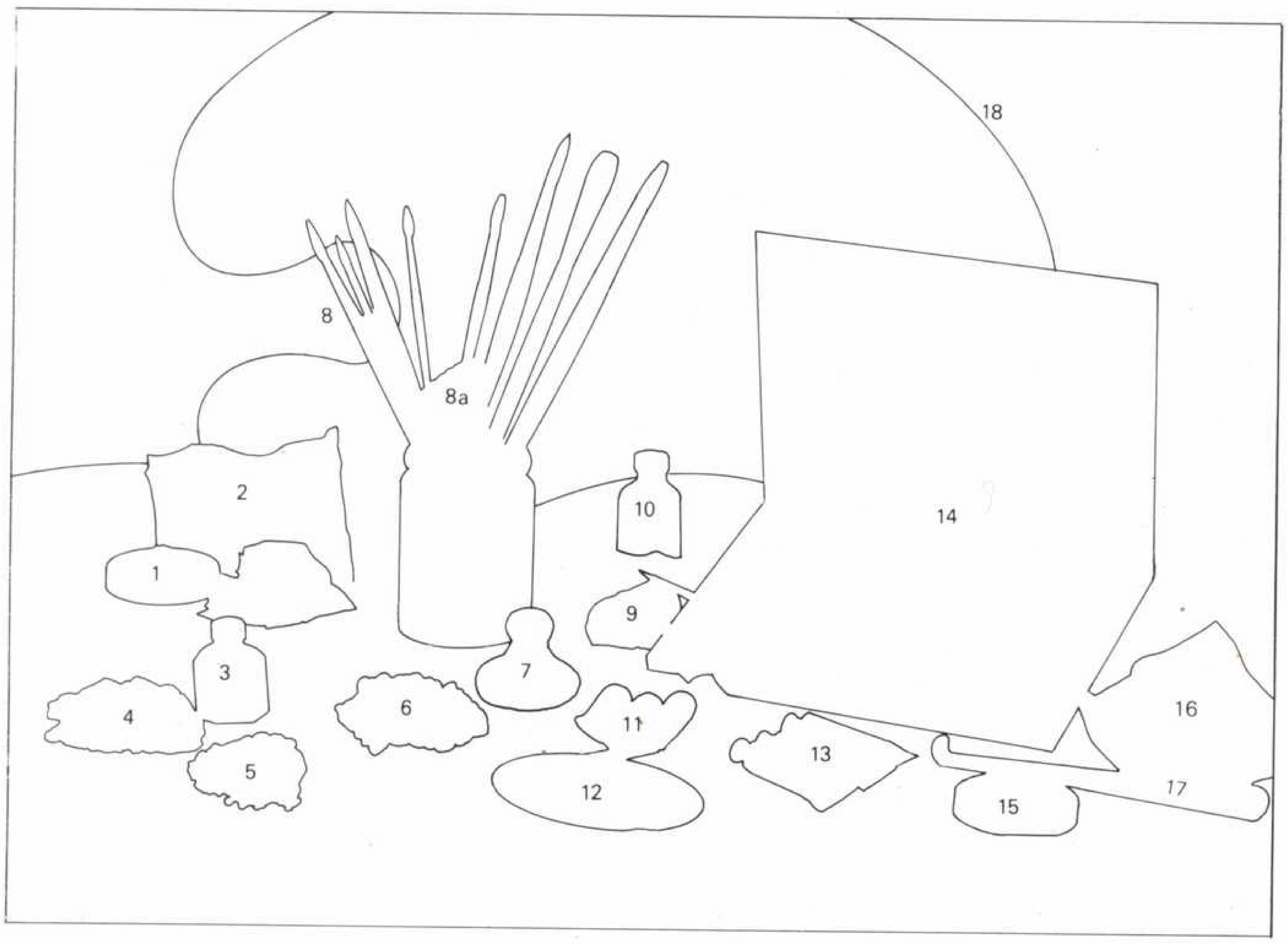
LOS MEDIOS DEL ARTISTA: TÉCNICAS Y MATERIALES



Rafael y la Fornarina (Ingres). Galería Bellas Artes. Columbia.

INTRODUCCIÓN

Cuando se contempla una obra de arte, suele considerarse solamente su superficie, sin tener en cuenta los materiales que la componen.
La piedra que estaba al alcance del escultor, las herramientas que poseía, o la gama de colores a disposición del pintor, han tenido una profunda influencia en la naturaleza de la obra del artista. Es un aspecto del arte que se descuida a menudo en favor de otras cualidades puramente estéticas, pero que, sin embargo, es importante para una comprensión total de la obra, ya que facilita al observador el establecimiento de una relación más estrecha entre el objeto y el clima social, geográfico e histórico en el que se produjo. Existen dos fuentes principales de información acerca de las técnicas y materiales tradicionales de los artistas: los documentos, en forma de notas sobre su práctica de taller o de correspondencia entre artistas, y el examen técnico de las obras que se conservan. La cantidad de las que subsisten de cualquier período tiende a ser inversamente proporcional a su antigüedad; y el número de escritos contemporáneos sobre las prácticas artísticas es tanto más escaso cuanto más antiguo es el período.
Cuando no existen escritos, o se quieren reforzar las pruebas documentales, lo más ilustrativo es el examen técnico. Hoy se aplican con gran éxito técnicas científicas para analizar la estructura de los objetos de arte. Pero de cualquier modo el simple examen ocular puede resultar revelador.
En estas páginas intentamos una breve descripción de los materiales y métodos tradicionalmente usados por los artistas, con una bibliografía complementaria para el interesado en obtener información más detallada sobre el tema. No están representadas todas las técnicas artísticas del siglo XX por dos razones: la primera, porque la diversidad de materiales y técnicas de que ahora se dispone es muy amplia, y es imposible realizar una enumeración exhaustiva; la segunda, porque existe una abundante literatura sobre arte moderno al alcance del lector, además de que se cuenta con las propias obras, expuestas en museos de libre acceso en todo el mundo.





1. Cola de piel de conejo, granulada y en hojas, que se utiliza para encolar telas.
2. Cera refinada que puede utilizarse para pintar.
3. Barniz de mástique.
4, 5, 6. Resinas de Dammar, mástique y copal en estado sólido, para preparar barnices.
7. Moleta de vidrio para pulverizar pigmentos.
8. Pinceles de cerdas para óleo.
8a. Brocha para barniz.
9. Terrón de yeso. Pulverizado, vale para preparar fondos.
10. Aceite de nueces, que solía utilizarse como medio adhesivo con pigmentos blanco y azul, porque se creía que amarilleaba menos que el de linaza.
11. Pintura de temple de huevo en tubos.
12. Paleta de cerámica.
12a. Pigmentos ocre, amarillo, siena tostado y tierra de sombra cruda.
12b. Espátula de hoja flexible,



para mezclar o aplicar colores.
13. Tubos de pintura al óleo, cuyo medio adhesivo es el aceite de linaza.
14. Caja de pinturas, que contiene pigmentos secos y pinceles de marta, que se utilizan para partes delicadas y acuarelas.
15. Pequeño recipiente con bol arménico que se utiliza como base para dorar.
16. Pan de oro martillado.
17. Bruñidor que se utiliza para pulir el pan de oro.
18. Paleta tradicional. El artista la apoya en el brazo y pasa el dedo pulgar por el agujero, para equilibrarla mientras está pintando.

LA ESTRUCTURA DEL CUADRO: Soportes

El soporte de una pintura hace las veces de portador del fondo y de las capas de pintura; así, en la pintura mural el soporte es la pared de ladrillos o de piedra, mientras que en la acuarela suele ser el papel. Aunque ha servido como soporte una gran variedad de materiales, desde el cuero a la piedra, pasando por el metal, los más importantes en la historia de la pintura de caballete europea han sido y son la madera y la tela.

La madera la utilizaron ya, antes del 2000 a. de C., los artistas que pintaban los sarcófagos en Egipto y, más tarde, en los retratos sobre momias de Fayum. Fue el principal soporte para la pintura de caballete europea hasta el siglo XV. Los artistas preferían utilizar materiales que fuesen baratos y de los que pudiesen disponer en abundancia. Por esa razón, en Italia se hacían con tablas de chopo, y en el norte de Europa, de roble, haya o pino. El manuscrito de Teófilo, *De Diversibus Artibus*, que data de principios del siglo XII, describe cómo se ensamblan las piezas de madera para obtener tablas de grandes dimensiones. Instrucciones similares se encuentran en *Il Libro dell'Arte* (1390), de Cennino Cennini; en él se describe también la práctica, común hasta casi 1400, de encolar tiras de lino sobre la madera con apresto, para asegurar las juntas y proporcionar una base para el fondo. La elaborada talla de muchos retablos italianos muy antiguos, imitación tal vez de los objetos del culto o de los relicarios de metal, se realizó en la etapa previa a la aplicación de las capas que constituyen el fondo, el dorado y la pintura externa. Las tablas siguieron gozando del favor de los artistas incluso después de la introducción de los soportes de tela, y a lo largo del siglo XVIII se usaron también maderas tropicales duras, como la caoba.

El término «tela» se utiliza a menudo para designar a cualquier soporte de lienzo, ya sea de algodón, de lino o de cáñamo.

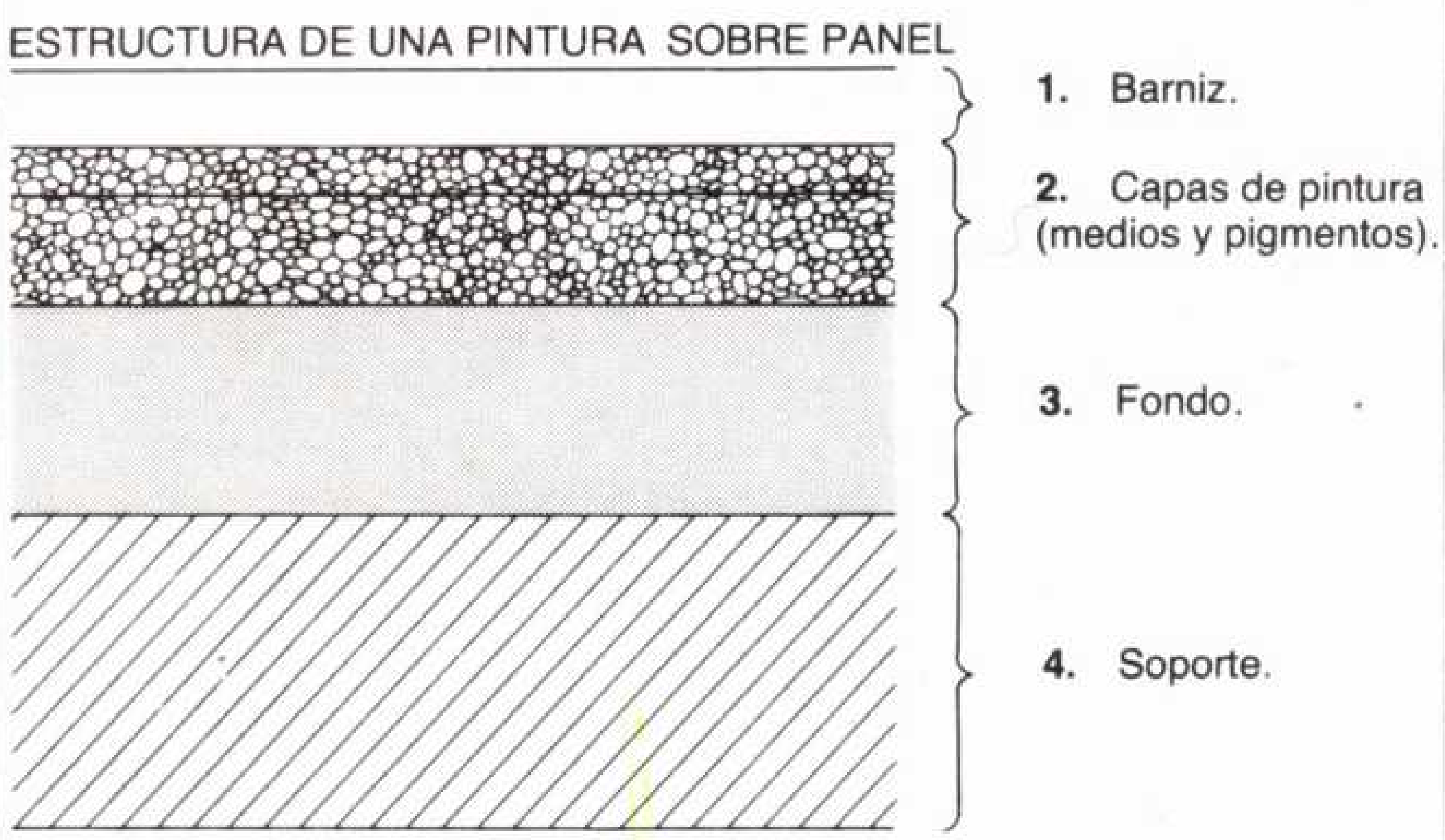
La historia de la tela se remonta por lo menos a dos mil años a. de C., y Plinio (23-79 de nuestra era) informa de que el emperador Nerón encargó que se pintase un retrato suyo sobre una tela de 36,5 m. de largo. El manuscrito de Heraclio *De Coloribus et Artibus Romanorum,* del siglo X (publicado en *Original Treatises on the Arts of Painting,* comp. Merrifield, M. Nueva York, 1967), describe cómo se prepara un lienzo de lino para pintarlo y dorarlo. El método consistía en tensar la tela, aprestada con cola de pergamino, sobre un marco de madera. De épocas anteriores al siglo XIV nos han llegado pocas pinturas sobre tela, pero ello no significa que no existieran; probablemente se utilizaron para pintar temas profanos, como por ejemplo banderas, peor conservados que los retablos.

La pintura sobre tela parece que evolucionó primero en el norte de Europa. Más tarde fue adoptada en Italia, sobre todo por los pintores venecianos, para las obras de grandes dimensiones en las que se preferían soportes más ligeros. Al comienzo, las telas se tensaban sobre tablas, pero más tarde se hizo sobre marcos provisionales de madera o bastidores. Un cuadro del siglo XVII, del pintor holandés Peter Codde *(El pintor en su estudio,* 1600-78; Museo del Ermitage, Leningrado), presenta este método: la tela está atada con cordeles a las espigas que se encuentran en el borde del bastidor. A partir del siglo XVIII se hizo corriente que la tela permaneciera fija al bastidor, y en el siglo XIX ya se producían bastidores en serie. Estos bastidores industriales contaban con clavijas y esquinas en inglete; pequeñas cuñas de madera, que se podían introducir en las esquinas, ajustaban la tela tensada. Los propios comerciantes de pinturas fabricaban tableros para artistas —cartones flexibles, fuertemente prensados, hechos con fibras baratas. Estos fabricantes prestaron un gran servicio a los artistas; en algunos casos, los tableros estaban listos para empezar a pintar, e incluso su textura imitaba a la tela. Los tableros y telas producidos comercialmente siguen siendo populares, por sus ventajas, en lo que va de siglo.

Entre los soportes menos comunes está el cobre, que se trabaja en delgadas láminas desde el siglo XVI, y que fue utilizado en un principio por pintores del norte de Europa como Elsheimer (1578-1610). El manuscrito del siglo XVII, original de Theodore de Mayerne (British Library, Londres; Sloane MS. 2052), hace referencia a la pintura sobre cobre con óleo, pero la suave superficie del metal proporciona un soporte insuficiente para el fondo y para las capas de pintura. El reducido tamaño de muchas de estas obras hace pensar que los artistas usaron planchas viejas de cobre de grabados y aguafuertes.



El joven rey en el estudio de un pintor, de Hans Burgkmair el Viejo; grabado en madera; 20 × 22 cm.; 1513; Museo Victoria y Alberto, Londres. Durante la transición de la tabla a la tela, los lienzos se solían sujetar a veces a un tablero, como se ve en esta imagen de un artista del siglo XVI en su trabajo.



Las pinturas se componen de varias capas. La más profunda es el soporte, que sirve de portador del fondo y de las capas de pintura. Las capas del fondo se aplican al soporte para obtener una superficie pintada del color, textura y porosidad deseados. Las capas de pintura se componen de partículas de pigmentos unidas gracias a un adhesivo. El barniz exterior protege la pintura y modifica su apariencia, aumentando la saturación y controlando el brillo. Para cada una de estas capas se puede utilizar una amplia variedad de materiales y combinaciones.

Fondos

Las características de los soportes que suelen usarse en pintura, especialmente de las tablas y telas, pueden modificarse mediante la aplicación de una capa de imprimación o fondo, que proporciona una superficie pintada del color, textura y porosidad deseados. Las numerosas recetas existentes para fondos consisten básicamente en un medio orgánico de cohesión, como pueden ser el aceite o la cola, mezclados con sólidos inertes blancos o coloreados. Los materiales utilizados para los fondos han variado a lo largo del tiempo y según con las zonas geográficas. Como medios adhesivos han servido las colas animales y de pescado, los aceites secantes y las emulsiones de huevo, agua, aceite y resina. El sólido inerte puede ser el yeso, la cal, la piedra pómez, el ocre, etc. Por regla general, la utilización de sólidos de grano grueso produce una capa flexible y porosa, mientras que los sólidos compactos forman una capa no porosa y quebradiza.
La composición y aplicación del fondo influye sobre el «comportamiento» de la pintura porque regula el grado de absorción del medio adhesivo y su velocidad de secado. Esto contribuye, además, de una manera directa, al efecto visual de la obra terminada, que depende, en parte, del grado en que el fondo oculte o descubra la textura del soporte. El color del fondo desempeña un papel importante: un

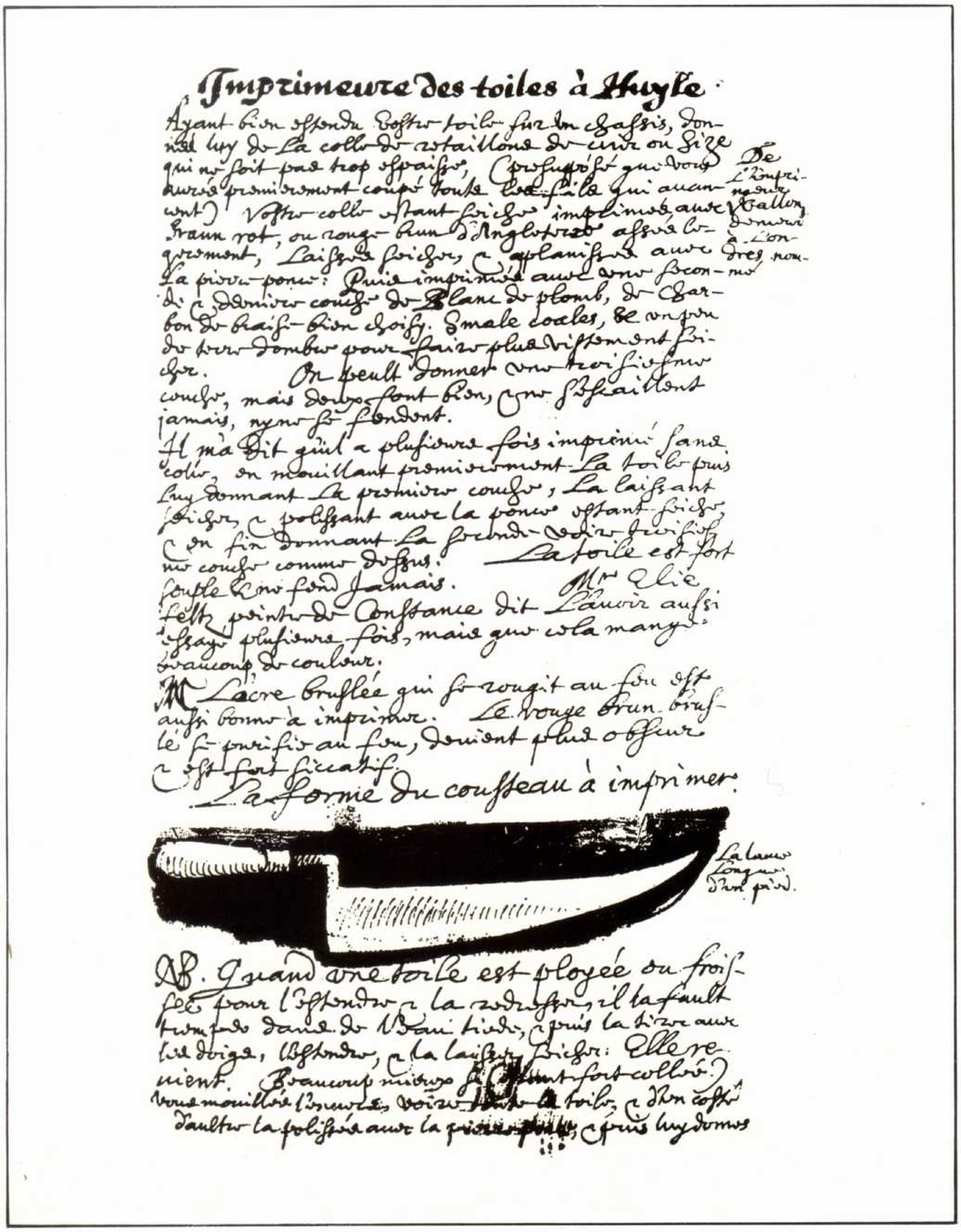
Tres hombres y un niño, de un discípulo de los hermanos Lenain; óleo sobre tela; 53 × 63 cm.; mediados del siglo XVII; National Gallery, Londres. La utilización de un fondo de tono medio fue práctica común durante el siglo XVII. Dicho fondo permitía al artista trabajar con rapidez y variedad de efectos, mediante el uso de esfumados opacos y transparentes satinados. En este boceto al óleo el artista ha establecido los principales elementos del diseño, en la tercera figura empezando por la izquierda, dando unas pocas pinceladas oscuras y claras sobre el fondo.



fondo blanco brillante refleja la luz a través de las capas de pinturas y aumenta de ese modo su luminosidad y brillo, en tanto que un fondo oscuro tiende a absorber la luz y rebajar la tonalidad de la pintura. La función del fondo, por consiguiente, es a la vez física y estética. *Il Libro dell'Arte,* de Cennino Cennini, de finales del siglo XIV, da instrucciones sobre cómo preparar un fondo de yeso italiano, que consistía en una mezcla de sulfato de calcio y cola de pergamino. Las primeras capas eran de *gesso grosso,* yeso áspero, a las que seguían ocho o más capas de *gesso sottile,* de textura más fina. Esta última superficie podía frotarse cuando estaba seca hasta hacerla pulida, semejante al marfil, lista para recibir el dibujo detallado y la pintura típica de la época.

En Venecia, la humedad del clima y el empleo de enormes lienzos desaconsejaba la utilización del yeso debido a su fragilidad y a su naturaleza higroscópica. El libro de Vasari *Sobre la técnica* (1550) atribuye a los pintores venecianos la creación de un fondo oleoso, que consistía en una pasta de harina, aceite de nueces y albayalde, que se extendía sobre el lienzo con la ayuda de un cuchillo. Como Vasari apunta, los fondos oleosos tienen la gran ventaja de conservar su flexibilidad y permiten que los lienzos de grandes dimensiones se puedan enrollar para facilitar el traslado. Sin embargo, sus ventajas se ven algo reducidas por el largo tiempo de secado que requieren. Los pintores flamencos y alemanes del siglo XV empleaban algunas veces aceite y albayalde para dar una capa sobre el yeso, mientras que los pintores ingleses del siglo XVII preferían los fondos de óleo puro. Durante el siglo XVII se produjo un aumento de la demanda de obras de grandes dimensiones sobre lienzo y ejecutadas con rapidez, lo cual popularizó los fondos coloreados, a menudo rojos o castaños. Esto permitía al artista trabajar a partir de un medio tono para las luces y las sombras, mientras que el fondo se podía dejar a la vista o ligeramente satinado o esfumado para conseguir los medios tonos. A lo largo de los siglos XVII y XVIII siguieron utilizándose diferentes combinaciones de fondos coloreados al óleo, o fondos blancos cubiertos por una capa de color.

En el siglo XIX cesó la preparación comercial de fondos coloreados; la preparación más corriente acabó siendo el albayalde mezclado con aceite secante, algunas veces con creta para aumentar su volumen.


Imprimeure des toiles à Huyle

La forme du cousteau à imprimer

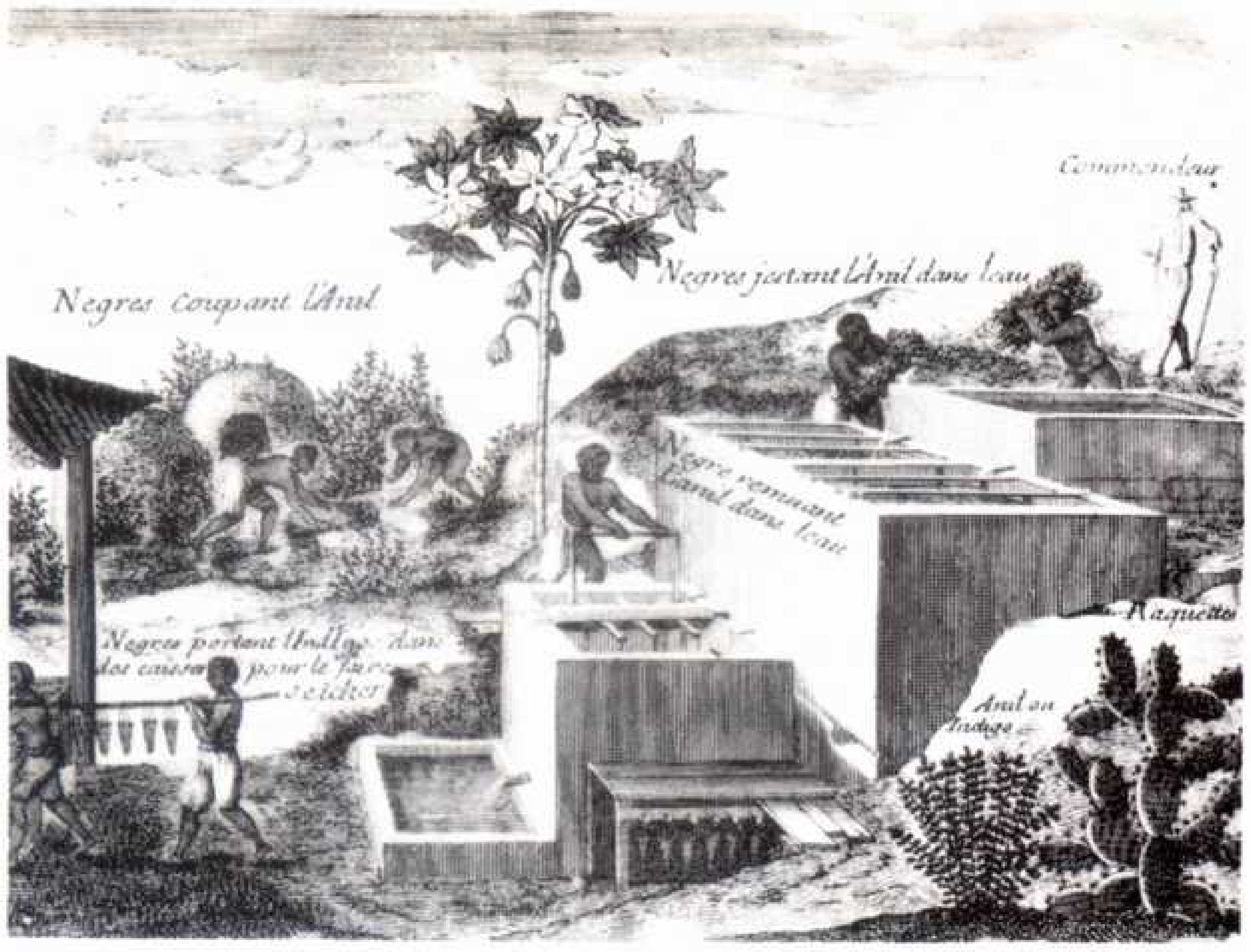
Reproducción facsimilar de un folio del manuscrito francés del siglo XVII, de Theodore Turquet de Mayerne (British Library, Londres; Sloane M. S. 2052). El pasaje que se muestra describe algunos métodos para imprimar lienzos. La espátula sirve para esta operación.

Pigmentos

Los pigmentos son unas materias colorantes, finamente pulverizadas, que se pueden mezclar con medios adhesivos para hacer pintura. Las partículas del pigmento permanecen en el medio como unidades separadas. Además de colorear la película de pintura, el pigmento puede crear efectos ópticos determinados.
La transparencia o la capacidad de recubrimiento de una capa de pintura están determinadas por los índices relativos de refracción del pigmento y del medio adhesivo. Cuanto más próximos estén, tanto más transparente será la pintura. Los índices de refracción de los medios van desde 1,3 a 1,5 y los de los pigmentos de 1,5 a 3. Pueden seleccionarse pigmentos para obtener pinturas opacas: bermellón (índice de refracción = 3) y aceite de linaza (índice de refracción = 1,48), o satinados transparentes: laca de rubia (índice de refracción = 1,55) y aceite de linaza. La mayor visibilidad de los *pentimenti* («arrepentimientos» o zonas donde el artista ha cambiado de idea), a medida que una pintura envejece, es explicable en función del índice de refracción.
Éste aumenta con el tiempo en el aceite secante hasta aproximarse al del pigmento, dando como resultado un incremento de la transparencia de la película de pintura. Las pinturas realizadas sobre fondos coloreados muestran cambios de tonalidad a medida que la pintura se hace más transparente y que el fondo se trasluce a través de ella. Para conseguir una pintura que tenga propiedades reológicas (elasticidad, viscosidad y plasticidad) y de secado satisfactorias, las partículas del pigmento deben estar en correctas proporciones con el material que actúa como medio adhesivo. En una pintura al óleo, cada partícula de pigmento debe estar cubierta con una capa de medio, y los intersticios entre una y otra partículas deben aparecer llenos. La cantidad de aceite que se requiere para conseguirlo es distinta para cada pigmento y se conoce como «absorción del aceite». Ésta varía ampliamente de acuerdo con la naturaleza del pigmento y con la finura del pulverizado.
Algunos pigmentos, como los preparados por precipitación en una solución, pueden usarse inmediatamente después de lavados y secados, pero otros, como los de origen mineral, deben molerse hasta obtener partículas de tamaño adecuado. Si bien pueden encontrarse partículas de más de 30 micras en pinturas del siglo XVIII, antes de que se introdujera el pulverizado mecánico, el tamaño de las partículas suele ir de 0,5 a 10 micras. En las pinturas anteriores al siglo XVIII es posible ver con frecuencia



Interior con una mujer bebiendo en compañía de dos hombres, de Pieter de Hooch; óleo sobre tabla; 74 × 65 cm.; 1658, National Gallery, Londres. La progresiva transparencia de la falda de la joven y la capa del caballero, a medida que envejece la pintura, deja traslucir las baldosas, pintadas con anterioridad.

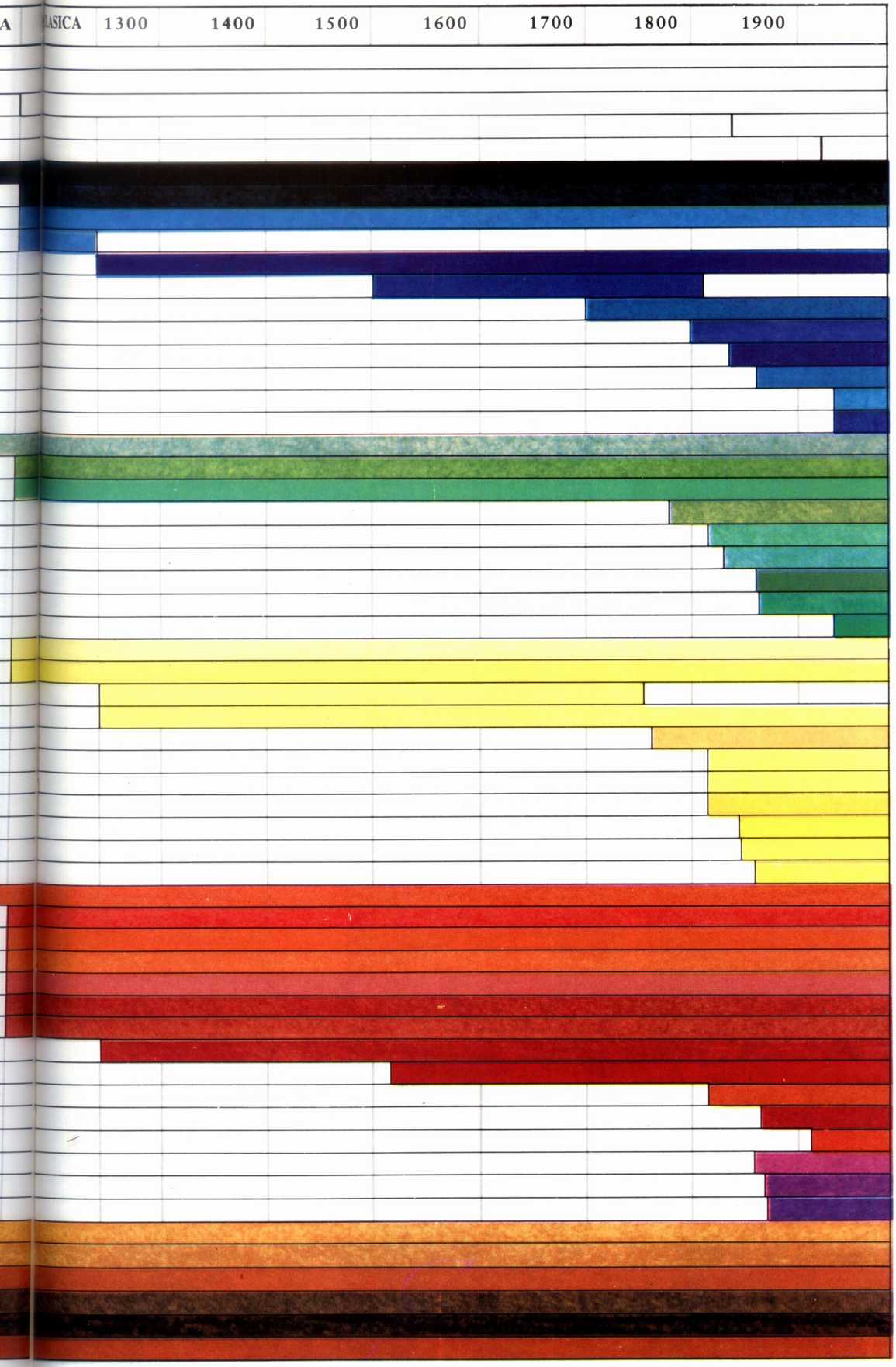


Índigo: su recolección y preparación para utilizarlo como pigmento, según un grabado de la *Historie Generale des Drogues* (Historia general de las drogas), por Pierre Pomet, 1644. Esta ilustración muestra la planta (genus *Indigofera*) en el momento de ser cortada y macerada en la tinaja del extremo derecho. En el tercer depósito se golpean las plantas dentro del agua para separar el precipitado oscuro del índigo que luego se prensa y se seca en panes bajo el cobertizo de la izquierda.

Para mejor comprensión de la historia de los pigmentos, incluimos el gráfico de la derecha. Desde los tiempos prehistóricos hasta nuestros días el hombre ha utilizado un reducido número de pigmentos; el negro de humo, la creta, los pigmentos terrosos: todos ellos se expresan en el gráfico adjunto mediante líneas continuas. Durante el siglo XIX se sintetizaron por primera vez muchas materias colorantes que los artistas usaron como pigmentos: azul de cobalto, amarillo de cinc, óxido de cromo, entre otros. Éstos se señalan en el gráfico mediante una línea que se inicia en la fecha en que se dispuso de ellos por vez primera. Algunos pigmentos dejaron de existir a partir de cierta fecha; por ejemplo, no quedan rastros de la famosa purpurina en ninguna pintura posterior a 1750. En estos casos la línea del gráfico termina en la última fecha en que pudo observarse el uso del pigmento en cuestión. Los colores son simplemente indicativos.

partículas de pigmento en la pintura mediante un microscopio de poco aumento (× 10). Una pintura preparada con pigmento cuyas partículas sean de tamaño y forma irregulares será de calidad inferior. El uso del esmalte (pintura azul de cobalto) no era habitual en el siglo XIX principalmente por esa razón. Era necesario aplicar este pigmento molido en grano grueso, debido a su color desvaído, y esto hacía que fuese difícil de extender la pintura, y además el pigmento tendía a rayar el cuadro. Lo ideal es que un pigmento sea prácticamente inerte desde un punto de vista químico, que no le afecte la luz, ni el calor, ni los ácidos, los álcalis u otras sustancias con las que es muy posible que entre en contacto. En la práctica sólo tienen esa resistencia muy escasos pigmentos, como, por ejemplo, el óxido verde opaco de cromo y el azul cobalto. Los pigmentos del plomo, tales como el albayalde y el minio, resultan vulnerables al ataque de compuestos de azufre —ya procedan de la atmósfera en forma de gas sulfúrico, o de otros pigmentos que

NOMBRE Y COMPOSICION QUIMICA	PREHISTORIA	LASICA
TIZA carbonato de calcio		
YESO sulfato de calcio		
ALBAYALDE carbonato básico de plomo		
BLANCO DE CINC óxido de cinc		
BLANCO DE TITANIO dióxido de titanio		
NEGRO DE HUMO carbono		
INDIGO (materia colorante vegetal) indigotina		
AZURITA carbonato básico de cobre		
AZUL DE EGIPTO compuesto de silicato de calcio y cobre		
ULTRAMARINO NATURAL azurita		
ESMALTE vidrio de silicato de aluminio, cobalto, potasio		
AZUL DE PRUSIA ferrocianuro férrico		
AZUL DE COBALTO aluminato de cobalto		
ULTRAMARINO FRANCES compuesto de azufre, alumina, sílice, sodio		
AZUL CERULEO estannato cobaltoso		
AZUL DE MANGANESO manganato de bario		
AZUL MONASTRAL ftalocianina de cobre		
TIERRA VERDE hidrosilicato de potasio, aluminio, magnesio, hierro		
CARDENILLO acetato de cobre básico		
MALAQUITA carbonato básico de cobre		
VERDE DE SCHEELE arsenito ácido de cobre		
VERDE ESMERALDA aceto-arsenito de cobre		
VERDE COBALTO zincato de cobalto		
OXIDO DE CROMO OPACO óxido de cromo		
VIRIDIO óxido de cromo hidratado		
VERDE MONASTRAL ftalocianina de cobre clorurada		
OROPIMENTE monóxido de plomo		
LITARGIRIO sulfuro de arsénico		
PURPURINA doble óxido de plomo y estaño		
GUTAGAMBA gomorresina amarilla		
AMARILLO DE NAPOLES antimoniato de plomo		
AMARILLO DE BARIO cromato de bario		
AMARILLO DE ESTRONCIO cromato de estroncio		
AMARILLO DE CROMO cromato de plomo		
AMARILLO DE CADMIO sulfuro de cadmio		
AMARILLO DE CINC cromato de cinc		
AMARILLO DE COBALTO cobaltonitrito de potasio		
CINABRIO sulfuro de mercurio natural		
BERMELLON sulfuro de mercurio		
MINIO tetróxido de plomo		
SANDARACA OREJALGAR sulfuro de arsénico		
LACA DE RUBIA (materia colorante para teñir) alizarina		
LACA DE GRANA (materia colorante para teñir) ácido kermésico		
SANGRE DE DRAGO resina de color rojo oscuro		
LACA DE GOMA LACA (materia colorante para teñir) ácido lacaico		
LACA DE COCHINILLA (materia colorante para teñir) ácido carmínico		
ROJO DE CROMO cromato básico de plomo		
ROJO DE ALIZARINA dehidroxiantraquinona 1,2		
ROJO DE CADMIO sulfo-seleniuro de cadmio		
VIOLETA DE COBALTO sulfato de cobalto		
VIOLETA DE MANGANESO fosfato de manganeso, amonio		
VIOLETA ULTRAMARINO azul ultramarino amoniacado		
OCRE AMARILLO óxido de hierro		
SIENA CRUDO óxido de hierro		
SIENA/TOSTADO óxido de hierro		
TIERRA DE SOMBRA CRUDA hierro más óxidos de manganeso		
TIERRA DE SOMBRA TOSTADA hierro más óxido de manganeso		
ROJOS DE OXIDO DE HIERRO óxido de hierro		



contengan azufre, como el oropimente—, convirtiéndose en sulfuros de plomo negros. Sin embargo, cuando se encuentran bien protegidos en una película de óleo o de barniz, esta reacción se produce muy lentamente, pero en el fresco, la acuarela, o el pastel, donde las partículas de pigmento están peor sujetas, pueden producirse cambios notables. Muchos pigmentos fugitivos, como ciertas lacas rojas y la gutagamba, se han usado en pintura de caballete, y su desvanecimiento al entrar en contacto con la luz ha alterado de forma notable el aspecto de los cuadros en cuestión. El esmalte verde resinado del cobre se vuelve a veces marrón opaco al quedar expuesto a la luz. A la hora de contemplar un cuadro, siempre debe tenerse en cuenta la posibilidad de que se hayan producido estos cambios de color en los pigmentos. Sobrepasa el alcance de este estudio la descripción detallada de los materiales que se han venido utilizando como pigmentos, pero existen muchos y excelentes libros sobre el tema. Resulta interesante destacar que el número de pigmentos utilizados tradicionalmente en pintura es relativamente bajo. Tras el descubrimiento del azul de Prusia, en 1704, el número de pigmentos ha ido en aumento hasta ahora, que el artista tiene a su disposición un enorme abanico de pigmentos de excelente calidad.

Medios adhesivos

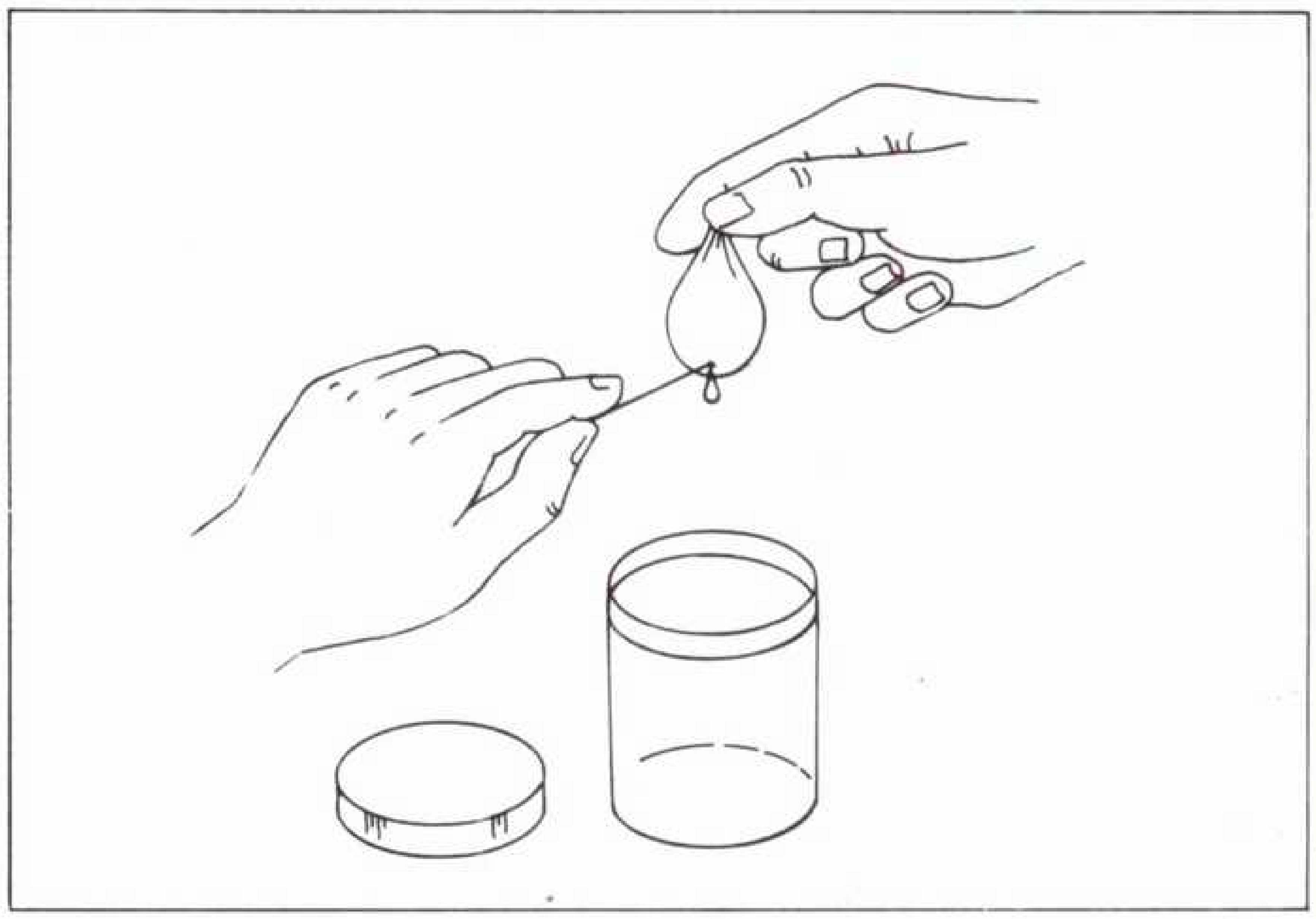
El medio adhesivo es el vehículo que liga entre sí las partículas del pigmento para hacer una pintura. A excepción del fresco (en el que las partículas del pigmento quedan atrapadas en una matriz de cristales de carbonato de calcio), los medios adhesivos de la pintura se componen de moléculas orgánicas complejas cuyos componentes elementales más importantes son el carbono, el hidrógeno y el oxígeno. La naturaleza exacta del medio no siempre salta a la vista cuando se observa un cuadro. No es más que una pequeña parte de la pintura en comparación con el pigmento, y sólo estará presente en una mínima cantidad en la muestra que pueda tomarse de un cuadro. Estos factores han hecho difícil la identificación de los medios, pero se ha llegado a conocer mucho gracias a la investigación científica y también a las fuentes de documentación. Las **ceras** pueden provenir de insectos, de plantas y de depósitos minerales. Se componen de hidrocarburos y ésteres de elevado peso molecular. La cera de abeja es la más frecuente en los cuadros; la segregan las abejas para construir las celdillas de las colmenas. Plinio y Dioscorides describen su utilización como adhesivos para la pintura en los tiempos clásicos. En los retratos sobre momias descubiertos en El-Fayum, Egipto, se ha identificado la cera. Lo que no está claro es si la cera fundida se mezclaba con los pigmentos y se aplicaba al soporte de madera mientras estaba caliente o si se utilizaba en forma de emulsión. Se empleó mucho en los primeros siglos de nuestra era, pero luego su uso se hizo cada vez más raro. Las **gomas** son polisacáridos que se disuelven o dilatan en agua. La **goma arábiga,** que exudan en forma de gotas amarillas varias especies de acacia, forma una solución en agua que se utilizaba en la iluminación de manuscritos, en la pintura de miniaturas y sigue utilizándose para pintar a la acuarela. La **goma tragacanto** es producto de un arbusto del género *Astragalus*. Se expande en el agua, pero no se disuelve, debido a la gran cantidad de materia mucilaginosa de que se compone. Se le han encontrado pocas aplicaciones para la pintura, pero ha servido para la preparación de colores de pastel.



Retrato sobre momia de Artemidoro, procedente de El-Fayum, Egipto; pintura de cera al encausto; siglo II a. de C.; British Museum, Londres.
La cera de abeja mezclada con pigmentos constituyó la pintura que se aplicó luego sobre madera.

Los adhesivos **proteínicos** son compuestos orgánicos que contienen nitrógeno, carbono, hidrógeno y oxígeno. Son polímeros complejos de aminoácidos. El apresto de **gelatina** se obtiene mediante la ebullición en agua de una proteína animal. Algunas veces se utiliza para iluminar —sobre todo los azules, que a menudo se tienen que aplicar en gruesas capas para que cubran lo suficiente— y, en ese caso, requiere un medio que no resulte quebradizo cuando se aplica en capas espesas. La **clara de huevo** contiene una solución en agua de la proteína llamada albúmina. La clara se prepara batiéndola y dejándola luego descansar, o bien estrujándola después de haberla absorbido con una esponja limpia. Se utilizaba para la iluminación. La clara es fácil de trabajar, pero no satura por completo los pigmentos y proporciona una pintura que suele ser débil y quebradiza. Se la solía complementar con goma arábiga y después del siglo XIV fue reemplazada por ésta.

La **yema de huevo** es una emulsión de partículas de aceite suspendidas en una solución de albúmina en agua. Se prepara separando la yema de la clara, punzando la membrana que la rodea y dejando que el líquido se vierta en un recipiente. Los pigmentos se muelen hasta que forman una pasta con agua a la que se añade la yema. La cantidad de yema necesaria depende del pigmento y se puede calcular observando si la pintura ya seca presenta un ligero brillo. El temple de yema de huevo fue el



Preparación de una yema de huevo para temple. Se separa la yema y se pincha la membrana. Se disuelven en agua los pigmentos secos y seguidamente se mezclan con la yema para hacer la pintura.



Vejigas que contienen pinturas al óleo. Al lado, los punzones de marfil para perforar las bolsas. Se dejan clavados en el mismo lugar para evitar que la pintura se seque.

principal adhesivo para la pintura de caballete en Italia, hasta que la desplazó el aceite a lo largo del siglo XV. Los **aceites** son triglicéridos, es decir, ésteres de glicerol con ácidos grasos. Su secado es posible si una proporción de los ácidos grasos son insaturados, como es el caso de los ácidos oleico, linoleico o linolénico.
Recién extraído de las semillas o de los frutos oleosos, el aceite es impuro y su tiempo de secado demasiado prolongado para que se pueda usar como medio adhesivo en la pintura. Se descubrieron procedimientos para purificar los aceites y para mejorar sus propiedades de secado. Hacia el siglo XV ya se habían resuelto los problemas técnicos de su utilización, y el aceite se convirtió rápidamente en el medio adhesivo dominante en toda Europa. En distintos cuadros se han podido identificar aceites de **linaza,** de **nuez** y de **amapola.** Su uso dependía de la situación geográfica y de los pigmentos que se deseaba ligar. Los aceites de nuez y amapola se destinaron menos al amarillo que el aceite de linaza, y se recomendaban para pigmentos blanco y azul. Las **resinas naturales** son mezclas complejas de trementinas. No se han usado mucho como adhesivos para pinturas, pero se emplearon combinadas con aceite. El Manuscrito de Estrasburgo, del siglo XV, recomienda que se añadan unas gotas de barniz resinoso a las pinturas al óleo. Los artistas de los siglos XVIII y XIX aplicaron barnices resinosos para terminar sus obras.
La invención de **resinas sintéticas** adecuadas para la pintura ha sido un importante descubrimiento del siglo XX que ha evolucionado esta técnica artística, al simplificar procedimientos antes muy complicados.

El barniz

El barniz es una capa resinosa natural o sintética que se aplica a la superficie de una pintura con el fin de protegerla, modificar los efectos ópticos de la superficie pintada, aumentar la saturación de color y ajustar el brillo.
Las **resinas naturales** son secreciones de ciertas plantas y se agrupan en dos amplias categorías. Las **resinas duras** y fósiles, como el ámbar, suelen conocerse con el nombre genérico de «copal», y se encuentra en África, Sudamérica, Nueva Zelanda y las Indias Orientales. Son muy resistentes y poco solubles. Las **resinas blandas** son las de Dammar, sandáraca y mástique, que se encuentran en las Indias Orientales y el sur del Mediterráneo. Éstas pueden disolverse en alcohol.
Aunque las resinas se conocen desde los tiempos más remotos, los testimonios históricos de su utilización en barnices son raros y suelen consistir en recetas en las que no siempre se pueden identificar claramente los componentes. Un primitivo manuscrito medieval hallado en Lucca y llamado por ello Manuscrito de Lucca, describe la preparación de la resina disuelta en aceite de linaza. Teófilo describe (en *De Diversis Artibus*) cómo se prepara el barniz según un método en el que, en primer lugar, se derrite la resina y luego se vierte en aceite caliente. Esta solución se remueve hasta que al enfriar una gota, se queda clara y con la consistencia deseada.
Entre los siglos IX y XV, parece que el barniz más común fue el compuesto por la disolución de mástique en aceite de linaza, al que se agregaba, algunas veces, sandáraca y colofonia (residuo de la destilación de la tementina). Aunque la colofonia mejora la fluidez del barniz, no hay noticias de que se utilizase un diluyente tan volátil como la trementina; debemos suponer que los barnices de esta época eran más bien viscosos y difíciles de extender: tal vez se aplicasen, en caliente, con la mano.
A partir del siglo XVI existen recetas en las que figuran el **espíritu de trementina** y el alcohol. En los siglos XVIII y XIX, épocas de progresiva experimentación, se obtenía un medio adhesivo gelatinoso llamado **megilp** mezclando resina de mástique diluida en trementina con aceite de linaza.
Todos los barnices resinosos tienen tendencia a amarillear a medida que envejecen, y se vuelven cada vez más quebradizos e insolubles, perjudicando la calidad de la pintura. Para superar este inconveniente se han puesto a punto recientemente **barnices de resinas sintéticas.**

Para mayor información:

Faidutti, M., y Versini, C. (comp.): *Le Manuscrit de Turquet de Mayerne,* Lyons, 1970. Gettens, R. J., y Stout, R. L.: *Painting Materials: a Short Encyclopedia,* Nueva York, 1966. Hawthorne, J. G., y Smith, C. S. (trad.): *Theophilus, On Divers Arts,* Nueva York, 1979.



Frecuentemente se aplican barnices a las pinturas para proteger su superficie y el modificar los efectos ópticos. Las resinas de Dammar y mástique se pueden disolver en alcohol. La resina de copal es difícil de disolver, pero se puede fundir en aceite de linaza, con lo que se obtiene un barniz insoluble y de extrema dureza. La mayoría de los artistas actuales adquiere barnices listos para su utilización. Se pueden aplicar con pincel o pulverizador y adelgazar con diluyentes de acuerdo con las necesidades del artista y su pintura.

LAS TÉCNICAS DE LA PINTURA DE CABALLETE

Las pinturas de caballete son obras ejecutadas sobre soportes movibles, como son las tablas y los lienzos. Como se deduce de su propio nombre, el soporte se coloca durante la ejecución del cuadro sobre un caballete. Nuestro conocimiento de las técnicas utilizadas en su preparación proviene de fuentes documentales y de exámenes científicos, pero es incompleta por cuanto el número de documentos y cuadros que subsisten es sólo una pequeña parte de los que existieron originalmente. Además, ciertos datos sobre los métodos se consideraban conocimientos comunes, que pasaban de maestro a aprendiz sin que se considerasen dignos de ser registrados por escrito.

El examen de un buen número de cuadros italianos de los siglos XIII, XIV y principios del XV ha mostrado que existía una gran uniformidad en cuanto a la técnica y que ésta sigue de cerca los métodos descritos por Cennino Cennini en *Il Libro dell'Arte,* escrito a finales del siglo XIV.

El soporte utilizado era la tabla, por lo general de álamo. Si se necesitaba una tabla de grandes dimensiones, se unían dos o más planchas mediante una cola de caseína preparada con cal apagada y queso. La tabla se recubría con dos o tres aplicaciones de cola de pergamino de cordero y con frecuencia se pegaba sobre ella un trozo de lienzo con más cola. Sobre la tabla se extendían capas preliminares de *gesso grosso,* que se dejaban secar y se raspaban hasta dejarlas lisas.

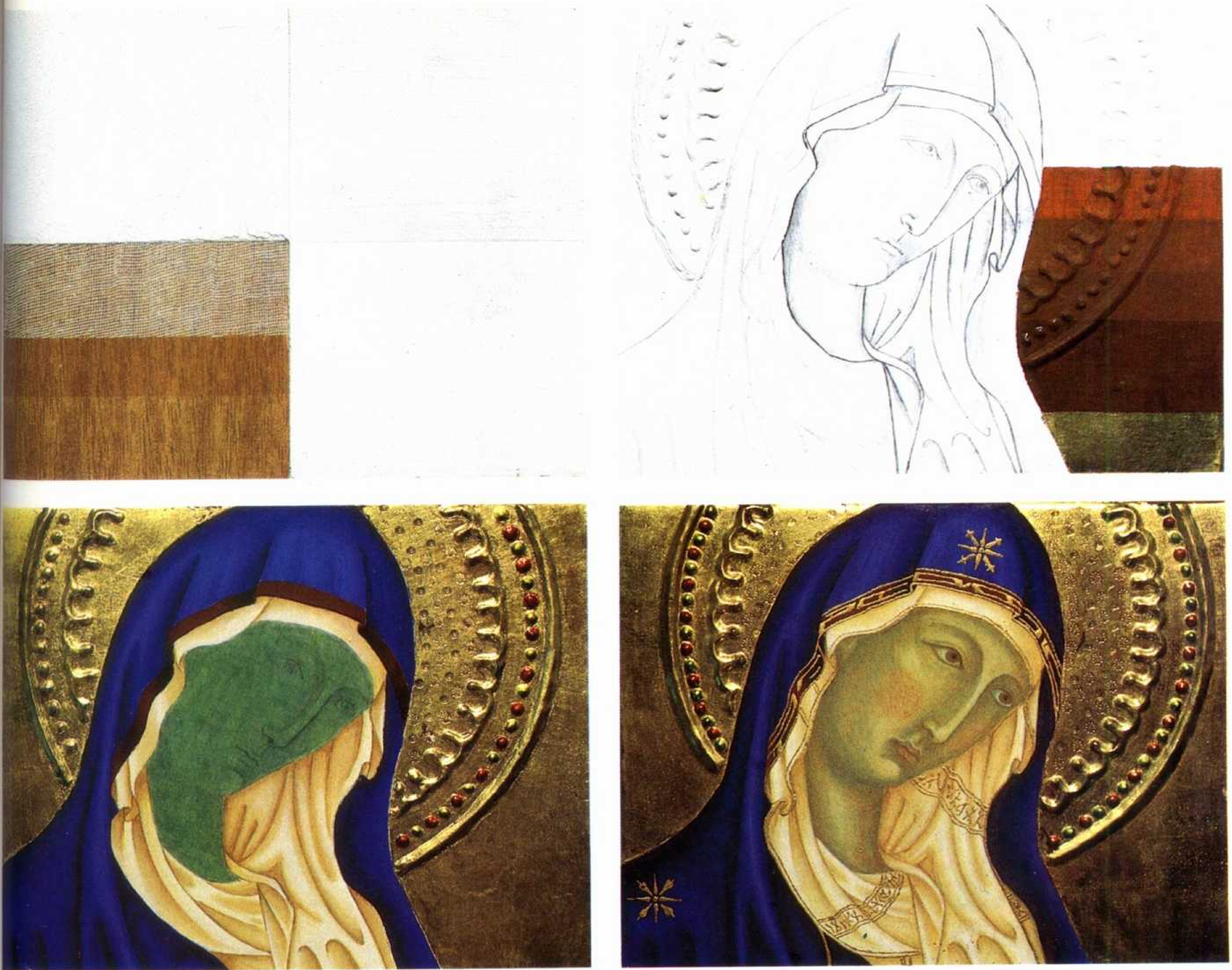
A continuación, se aplicaban varias capas de *gesso sottile,* que también se raspaban después de dejarlas secar hasta que la superficie quedaba absolutamente plana y suave. Los diseños de bajorrelieve *(pastiglia)* se realizaban sobre el fondo utilizando yeso líquido, que se aplicaba con un pincel pequeño.

El boceto de la pintura se dibujaba primero con carboncillo y luego se reforzaba con pincel y tinta. Se marcaban también en el yeso líneas destinadas a delimitar los bordes de las zonas que había que dorar; estas zonas se pintaban con bolo arménico ligado con clara de huevo; el color rojo de esta arcilla da al oro un tono más cálido. Cuando el bolo estaba seco, se le frotaba con un bruñidor de paño o de piedra. El bolo se humedecía con agua y se aplicaba encima el pan de oro; después de dejarlo secar se bruñía el oro.

Éste se decoraba con diseños, se estampaba utilizando punzones; se barnizaba con pigmentos transparentes como la

Cuatro fases de la reconstrucción de una pintura italiana sobre tabla, basada en la *Madonna y el Niño,* de Duccio (abajo: detalle; tamaño de la tabla 43 × 36 cm., National Gallery, Londres).





1. Arriba, izquierda: Fase de preparación. Aplicación de varias capas de un fondo de yeso a la tabla. En el ángulo inferior izquierdo, la tabla ha quedado revestida con cola y con una capa de tela adherida también con cola. La sección del ángulo superior izquierdo muestra la aplicación en bruto de *gesso grosso*. En el ángulo superior derecho se ha aplicado *gesso sottile;* en el ángulo inferior derecho se ha raspado el yeso para conseguir una superficie suave.

2. Arriba, derecha: En la porción izquierda del halo se ha aplicado yeso líquido y en la derecha se ha rebajado para conseguir un bajorrelieve *(pastiglia)*. El diseño se hizo con carboncillo y se reforzó con tinta. En el yeso se han grabado líneas para delimitar los bordes del área de dorado. En el ángulo inferior derecho (de arriba abajo) hay tres capas de bolo arménico ligado con clara de huevo. La cuarta franja es la de bolo bruñido. Finalmente, se ha aplicado una capa de pan de oro.

3. Abajo, izquierda: En esta fase se ha completado y se ha bruñido el dorado. En la porción derecha del halo se han estampado diseños con la ayuda de punzones y se han barnizado algunas partes de la *pastiglia* con rojo (sangre de drago) y con verde (cobre resinado). Los paños de color azul se han pintado de ultramarino y albayalde, y los paños blancos con diferentes tonos de ocre amarillo y albayalde. También se aplicó una capa subyacente de pintura verde.

4. Abajo, derecha: La pintura color carne quedó completa en esta última fase mediante la aplicación de mezclas de albayalde y tierras ligadas con temple de yema. Obsérvese que la pintura verde se deja traslucir en los sombreados.

sangre de drago o se le aplicaban pinturas opacas que se raspaban según un diseño que dejaba visible el oro. El dorado con mordiente, en el que el oro se aplica a una sustancia viscosa que lo adhiere a la pintura, se usó para los diseños de oro de trazo delicado. Cennini describe un mordiente preparado hirviendo aceite de linaza con albayalde, cardenillo y una pequeña cantidad de barniz. El oro de concha, denominado así porque se guardaba en conchas de mejillón, se preparaba ligando oro en polvo con clara de huevo o goma arábiga.

El temple a la goma se utilizó por la calidad de su medio adhesivo; la rapidez con que se secan las pinturas preparadas con él hace necesario que se aplique a pinceladas cortas para dar sombreados. La paleta constaba de una reducida gama de pigmentos:
albayalde, negro de humo, tierras ultramarino, azurita, malaquita, *terre verte*, cardenillo, amarillo de plomo, minio, bermellón y lacas rojas.
Cennini describe cierto número de tonos que van del claro al oscuro, para pintar los pliegues de las vestimentas. En la mayoría de las obras primitivas italianas, la carne se pintaba con un fondo verde, que podía ser tanto

terre verte como *verdaccio*, que se obtenía mezclando tierras blancas, negras, amarillas, ocres y rojas. Algo del verde se deja traslucir a través de la carne, sobre todo en las sombras. Cennini menciona barnices, pero no está claro hasta qué punto estaba extendida su utilización. La mayor innovación realizada por los pintores flamencos del siglo XV fue la utilización de aceites secantes como medio adhesivo de la pintura. La idea de que Jan van Eyck (1390-1441) fue el inventor de la pintura al óleo procede de Vasari (1511-74), pero lo más verosímil es que aquel pintor perfeccionara un procedimiento tradicional. Desgraciadamente no se dispone de fuentes documentales comparables a Cennini, y el conocimiento que tenemos de los Primitivos holandeses proviene del examen de sus obras y de escritos fuera de los Países Bajos del norte de Europa, Heraclio y Teófilo afirman que en los siglos XI y XII se mezclaron pigmentos con aceites para pintar superficies grandes en muros y columnas. No se sabe que existiera proceso alguno de purificación del aceite, y es probable que la pintura tardara largo tiempo en secar. El Manuscrito de Estrasburgo, del siglo XV, describe cómo se deben hervir los aceites con piedra pómez y huesos calcinados, añadiéndole caparrosa blanca (sulfato de cinc), y dejando secar después el aceite al sol, durante cuatro días. La piedra pómez y las cenizas de hueso precipitan las impurezas, la caparrosa blanca contiene algo de manganeso como impureza, el cual actúa como agente secador, y el sol decolora el aceite e inicia el secado. Es muy probable que tanto Jan van Eyck como muchos de los pintores holandeses del siglo XV dispusieran de aceites con buenas propiedades secantes. También es muy probable que diluyentes tales como la trementina, líquido volátil destilado de la resina se conociesen ya en esta época. La pintura flamenca se ejecutaba sobre tablas, por lo regular de roble, madera abundante en el norte. Las tablas se preparaban con fondos de creta (carbonato de calcio) ligada con cola animal (gelatina). Existen pruebas analíticas de que se aplicaba una capa impermeable de aceite o de cola junto con el fondo para evitar que absorbiese el aceite de las pinturas. Los cuadros se preparaban con esbozos muy trabajados sobre el yeso, lo que ha podido verse merced a los rayos infrarrojos y en los cuadros sin acabar. La gama de pigmentos era similar a la utilizada en Italia. En los pintores flamencos casi no se encuentra oro; se simulaba usando purpurina dorada. La técnica pictórica dependía de los efectos ópticos creados mediante la elaboración de una minuciosa estructura laminar de pinturas y



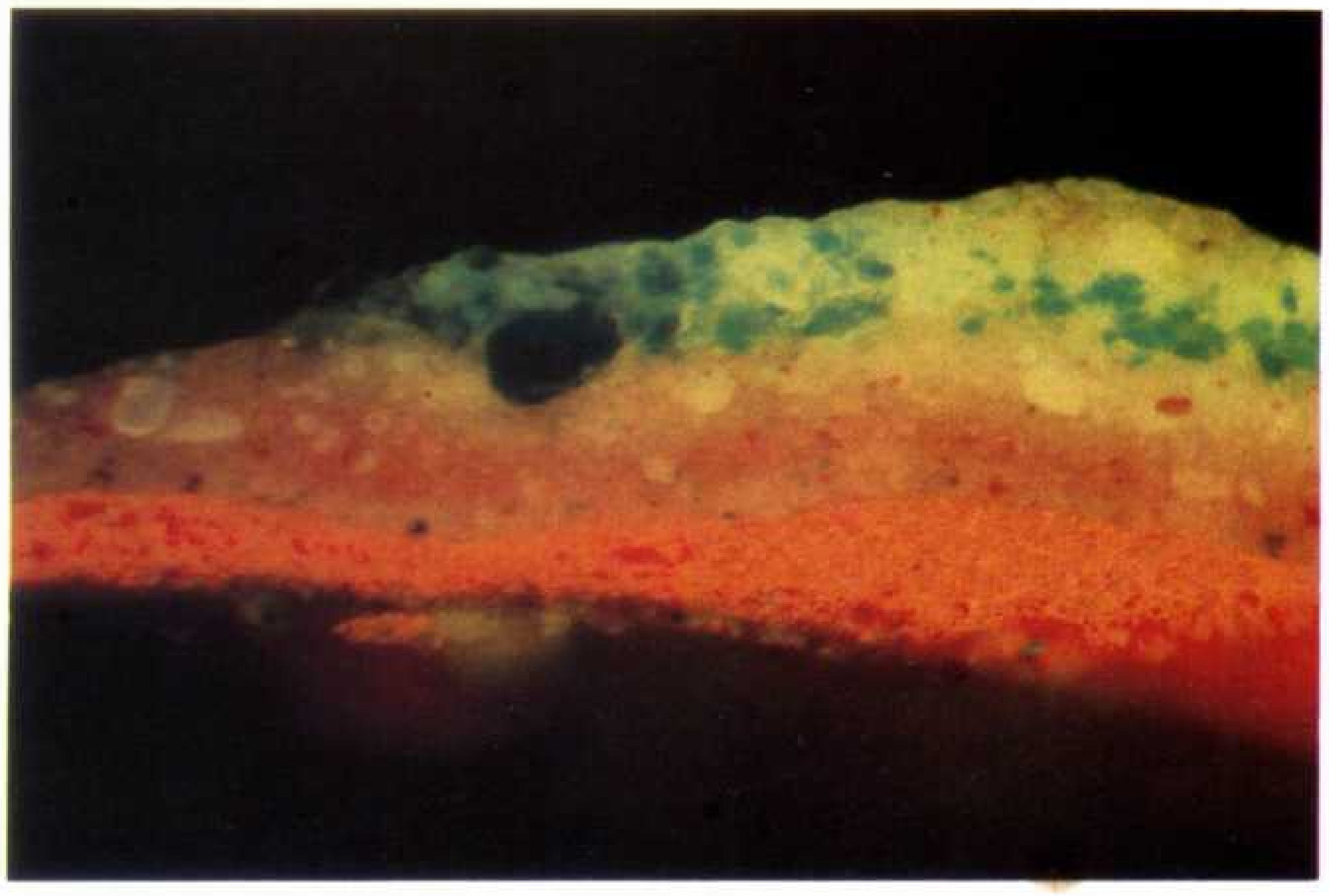
San Lucas pintando a la Virgen, de un discípulo de Quentin Massys; tabla; 114 × 35 cm.; National Gallery, Londres. El cuadro muestra a un artista del siglo XV en pleno trabajo. La pintura del santo, ya enmarcada, descansa sobre un caballete. Las distintas pinturas al óleo, previamente preparadas, están depositadas sobre la paleta. En el taburete hay una espátula, una concha de mejillón que contiene oro y un frasquito que quizá sea de aguarrás. El artista utiliza pinceles con mango de madera y cerdas suaves insertadas en cañones de pluma de ganso. En la estantería hay una retorta que tal vez sirviera para extraer el aguarrás de la resina. Un documento valioso y veraz.

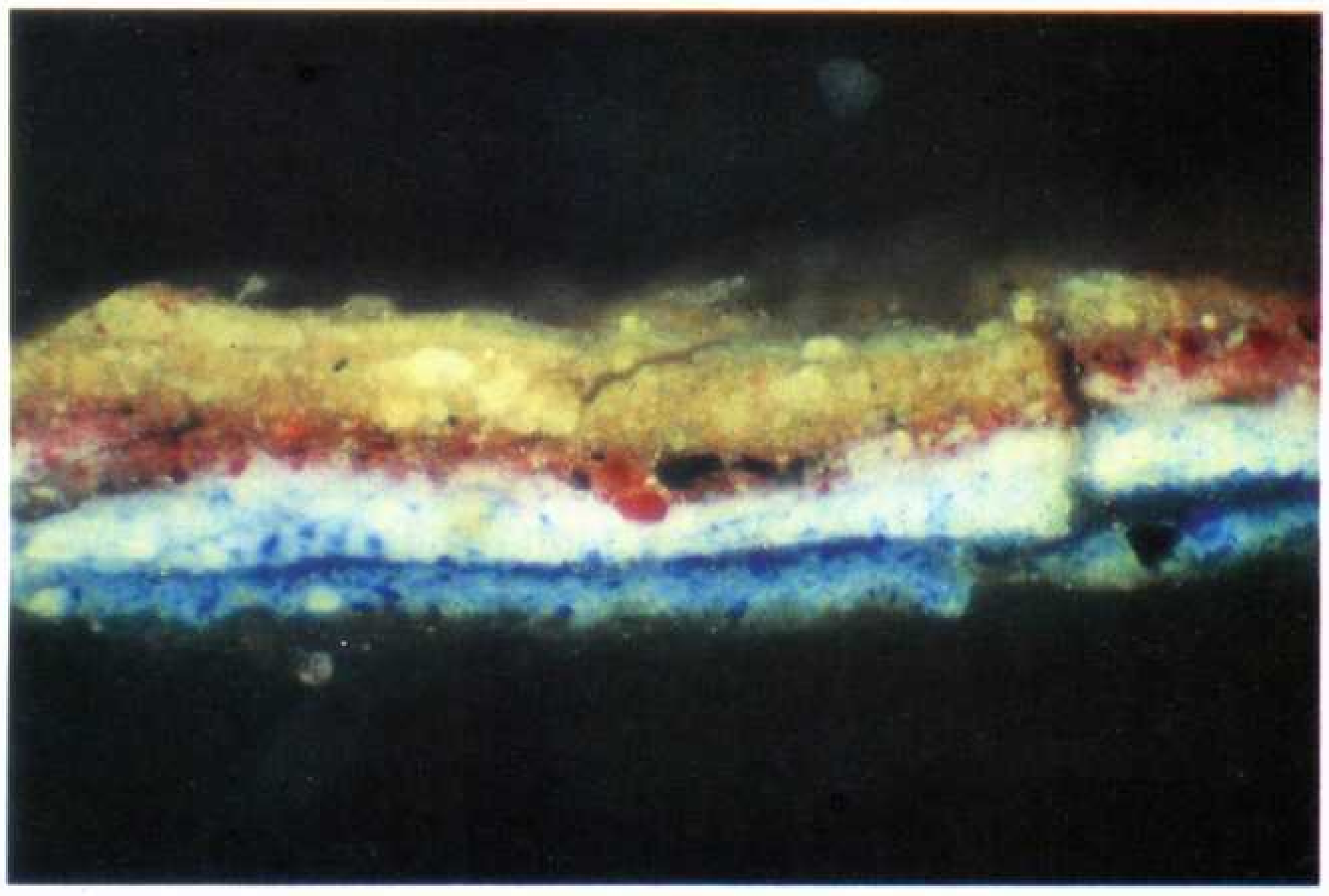


barnices sobre el fondo blanco.
A lo largo del siglo XV, se produjo una transición gradual de la pintura de temple de huevo al óleo, y de la tabla al lienzo; y sin lugar a dudas, existió una época en la que el temple y el óleo coexistieron; esto podría aplicarse incluso a cuadros individuales en que el temple de huevo se utilizó para dar las primeras capas, mientras que las capas finales fueron realizadas con óleo o con una emulsión de aceite y huevo. Los pintores del norte de Europa **Alberto Durero** (1471-1528) y **Hans Holbein** el Joven (1497/8-1543) parece que adoptaron este enfoque, mientras que en Italia lo hicieron suyo, entre otros, **Piero della Francesca** (1410/20-92) y **Miguel Ángel** (1475-1564). En este período los medios adhesivos se utilizaron de tal modo —por lo regular en capas finas, planas, bastante transparentes— que a menudo es imposible distinguirlos visualmente unos de otros; la identificación precisa de huevo o aceite sólo puede hacerse mediante análisis químicos de muestras de pintura. Tal como se ve en las pinturas inacabadas de Piero della Francesca y de Miguel Ángel, los artistas de esta época seguían empleando tablas preparadas con fondos de yeso blanco. Hacían muchos dibujos previos sobre papel y sobre los fondos, en tanto que la existencia de grandes talleres condujo al uso creciente de cartones agujereados, que permitían al artista producir copias o

Santa Bárbara, de Jan van Eyck; óleo sobre tabla; 34 × 19 cm.; 1437; Museo Real de Bellas Artes, Amberes. Esta pintura inacabada muestra el intrincado dibujo preparatorio que era muy característico de la técnica de Jan van Eyck.

ligeras variantes de las composiciones.
Es probable que **Antonello da Messina** (c. 1430-79) supiera la influencia decisiva de la implantación del aceite como medio asociado a los hermanos **Van Eyck** (por más que no existe prueba alguna de que el italiano visitara jamás Flandes); el cambio, el período que pasó en Venecia (1475-76) influyó sobre la obra de **Giovanni Bellini** (c. 1430-1516). Este período se distingue por las tonalidades pálidas y por la utilización de finos barnices que permiten que el fondo blanco se vislumbre a través de las capas de pintura, reservando el empleo del albayalde para toques de luz. La pintura sobre tabla mantuvo su popularidad en Florencia a lo largo del siglo XVI, mientras que en Venecia se hizo cada vez más frecuente el lienzo a causa de las proporciones crecientes de las obras. La primera obra importante de **Tiziano,** la *Asunción de la Virgen* (1516-18), retablo de Santa María Gloriosa dei Frari, consiste en una gigantesca tabla formada por el ensamblamiento de varias piezas.
Y la *Madonna con Santos y miembros de la Familia Pesaro* (también en Santa María Gloriosa dei Frari, Venecia), terminado en 1528, es probablemente la primera pintura sobre tela de grandes dimensiones.
A lo largo de toda su dilatada carrera, Tiziano (c. 1488-1576) ejerció una gran influencia y se puede considerar como el primer gran colorista veneciano. Rara vez realizaba dibujos preparatorios de sus obras, que prefería plasmar directamente sobre el fondo, haciendo alteraciones con libertad y repintando cuando la obra así lo requería. Sus obras más tempranas se caracterizan por el empleo de zonas planas, bien definidas, cuyos colores contrastaban rotundamente, como ocurre en el caso de *Baco y Ariadna,* cuadro que se encuentra actualmente en la National Gallery de Londres. La pintura responde a un importante y costoso encargo hecho por el duque Alfonso de Este I, y por consiguiente, Tiziano utilizó la gama completa de pigmentos disponibles.
Entre ellos se encuentra el oropimente y el rejalgar, que raramente se encuentra fuera de la pintura veneciana, y usó profusamente el carísimo ultramarino, importado del Afganistán. En esta época no solían mezclarse los pigmentos en una sola capa de pintura, sino que se empleaban puros. Se aplicaban, una tras otra, finas capas y solían acabarse con barnices para producir brillantes efectos de color. En su obra tardía, la técnica de Tiziano se volvió más libre, al tiempo que las pinceladas y la textura del lienzo empezaron a desempeñar un papel más importante.
Con todo, los artistas venecianos siguieron empleando durante algún tiempo los fondos del yeso que reflejaban la luz; éste fue el método de **Pablo Veronés** (1528-88), que pintó con gran libertad sobre la base de diseños previos, a menudo con un fino baño inicial de color. Muchas de sus obras, de grandes dimensiones, hubo de ejecutarlas sobre varias piezas de tela unidas luego unas a otras.





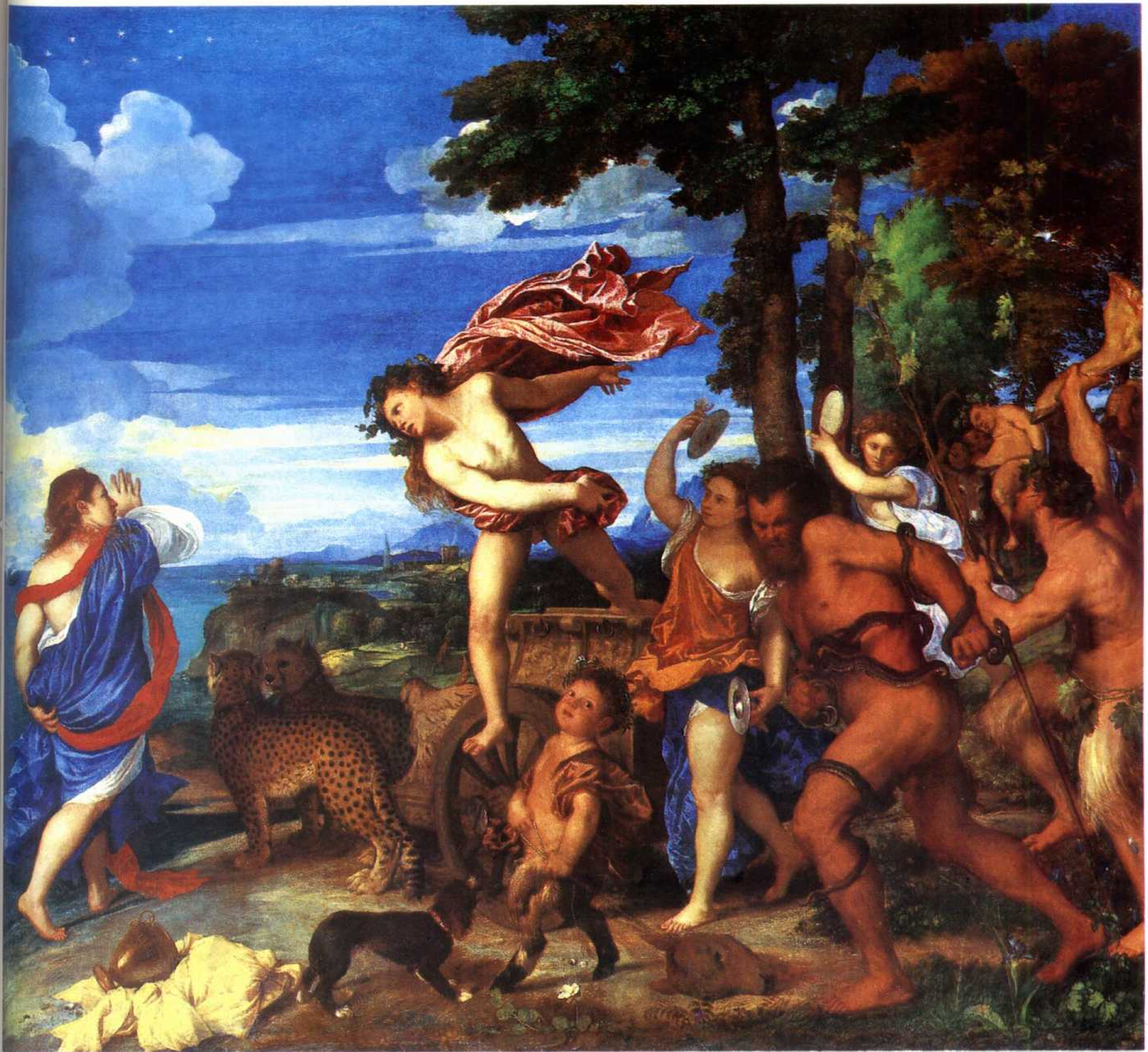
Microfotografías de secciones transversales de la pintura de *Baco y Ariadna,* de Tiziano. La banda que cae sobre el hombro de Ariadna lleva dos capas de bermellón, pintado sobre tres capas de pintura color carne, que contiene albayalde y un pigmento de laca coloreada con carmesí. Éste, a su vez, cubre una capa de albayalde y azurita, que se supone es la pintura azul del mar que se ve en último plano.

Paños de color azul oscuro de la Bacante con címbalos. Tiziano repintó estos paños de azul (con cuatro capas de ultramarino y albayalde) sobre una capa de pigmento de laca coloreada con carmesí. La capa inferior crema tiene por debajo otra ocre amarillo.



Carmesí del borde de la capa de Baco. En esta sección, la pintura azul del cielo se superpone al carmesí del borde de la capa, pintado con un grueso barniz traslúcido y un pigmento de laca coloreada de carmesí sobre albayalde. Esta estructura indica que la capa se pintó antes que el cielo.





Baco y Ariadna, de Tiziano; óleo sobre tela; 175 × 190 cm.; terminado en 1523; National Gallery, Londres.

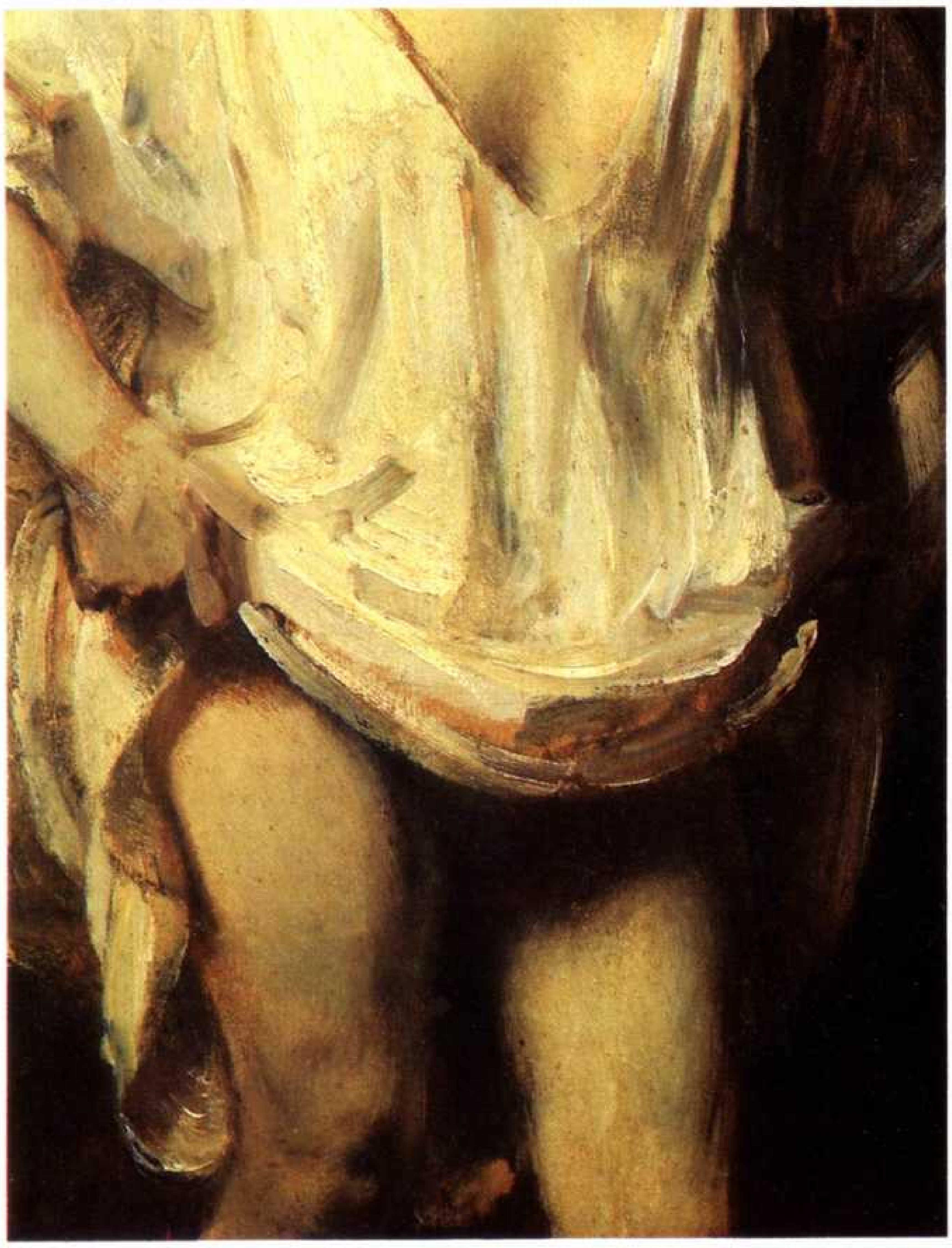
Tintoretto (1518-94), que probablemente estuvo vinculado al comercio de la tintorería, usó una enorme gama de pigmentos, entre los que se encuentran algunos propios del teñido, como el índigo. Sus pinturas más tempranas las realizó sobre fondos de yeso, pero al final utilizaba una capa de imprimación de color castaño o negro, compuesta de carbón y aceite, o de raspaduras de paleta, con el dibujo en albayalde. En algunas ocasiones dejaba visible el fondo, sombras o semitonos, o lo barnizaba directamente. Si bien existen en todos los casos diseños previos, casi nunca representan la totalidad de la composición y al parecer el artista trabajaba directamente sobre la tela, modificando el dibujo al pintar.

La práctica, seguida a fines del siglo XVI, de aplicar fondos coloreados requería una nueva técnica de pintar luz sobre la sombra, en lugar de sombra sobre la luz. Esto no sólo se hacía más rápido, sino que alentó una mayor variación en los tonos, la opacidad y la transparencia, que se obtenían superponiendo barnices y veladuras en una compleja estructura estratificada. Cuando se permitió que la textura de la tela contribuyera al efecto de acabado, se obtuvo una pintura que contrastaba fuertemente con la superficie pintada, más plana y decorativa, de las primitivas tablas, y con el acabado semejante al esmalte de la pintura al óleo flamenca. A lo largo del siglo XVII se popularizó el uso del aceite como medio adhesivo sobre un fondo oleoso. **Rubens** (1577-1640) desarrolló esta técnica hasta sus últimas consecuencias; este artista ejerció una enorme influencia debido a sus numerosos viajes y al gran número de discípulos que tenía. Rubens solía utilizar tablas compuestas de varias piezas, en lugar de una sola, con fondos blancos,

cubiertos por ligeros baños de gris estriado. Ejecutaba el diseño en tonos dorados cálidos y el color local lo aplicaba en veladuras semiopacas, permitiendo que la capa de color subyacente fuese parcialmente visible. Las sombras cobraban ligereza con barnices transparentes, y las luces se aplicaban en un empaste ligeramente más grueso. En las zonas de pintura luminosa aplicada en finas capas, donde se transparenta el esbozo más oscuro, se producen tonos medios fríos con una cualidad nacarada. **Velázquez** (1599-1660) y **Rembrandt** (1606-69) recibieron la influencia de Rubens, pero, al igual que todos los grandes pintores, crearon variaciones sobre la técnica fundamental. Velázquez aplicaba, algunas veces, una primera mano de rojo o de gris, pero en zonas donde necesitaba una gran luminosidad, como en la carne de *La Venus del espejo* (1650; National Gallery, Londres), se limitaba al blanco. Las sucesivas capas de pintura se afirman más sobre las veladuras que sobre los barnices. Por lo general, las tablas de Rembrandt tienen fondos de creta y pintura aplicados en manos muy finas, mientras que sus telas suelen tener una primera mano de pintura parduzca o gris. Con frecuencia pintaba directamente con color opaco, utilizando gruesas capas de albayalde, recubiertas por cálidos barnices transparentes. Los cuadros de Rembrandt poseen una amplia gama tonal y consiguió pronunciados efectos de textura a base de pincel y empaste. También se creyó que **Frans Hals** (c. 1580-1666) pintaba directamente, mezclando colores en la paleta y aplicándolos en una sola capa, pero lo más probable es que trazase un diseño monocromo, añadiéndole sombras, color local e intensidades. Este método,

Abajo, izquierda: *Mujer bañándose en un río,* de Rembrandt; óleo sobre tabla; detalle; tamaño total 62 × 47 cm.; c. 1654/5 (?); National Gallery, Londres. Rembrandt logró el máximo de efectos con la limitada paleta de que podía disponer un artista antes de 1700, utilizando principalmente blanco, negro y pigmentos de tierras naturales. Su gran innovación fue destacar la cualidad textual de la pintura.

La sirvienta, de Thomas Gainsborough; óleo sobre tela; 235 × 149 cm.; mediados de la década de 1780; Tate Gallery, Londres. Este bosquejo de cuerpo entero está ejecutado sobre un fondo rosáceo característico de la pintura inglesa de su época. El empleo del fondo coloreado permitía al artista construir su composición rápidamente con unas amplias pinceladas de color oscuro y los toques de luz necesarios. Los artistas posteriores prefirieron apoyarse en un esbozo más detallado.





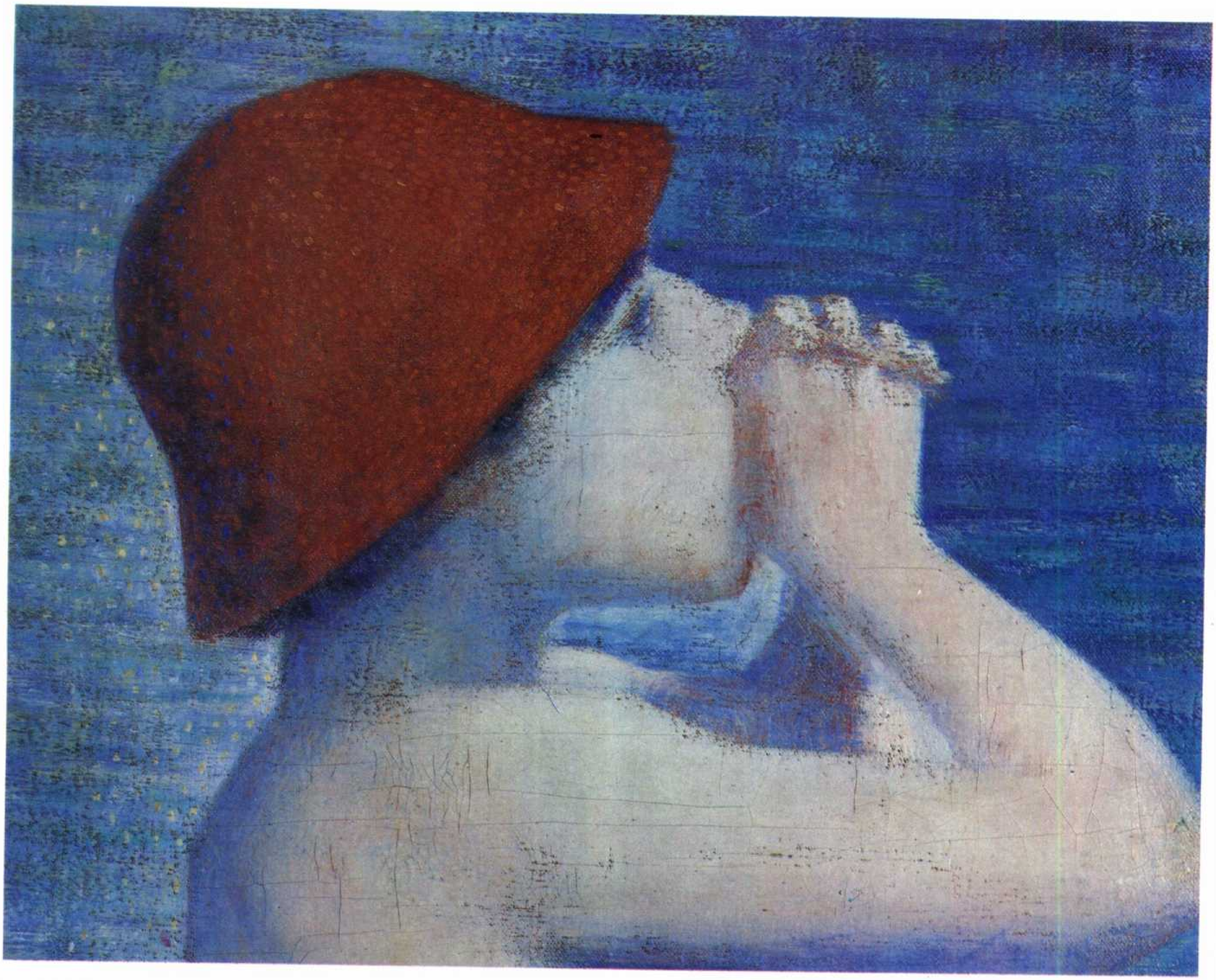


Boceto al óleo para *La caza del león,* de Rubens; óleo sobre tabla; 74 × 105 cm.; c. 1615; National Gallery, Londres. Técnica de Rubens para pintura sobre tabla: un fondo suave de creta blanca que recibía un lavado fino estriado. Luego esbozaba rápidamente los elementos del bosquejo con pigmentos ocre y tierra de sombra y realzaba algunos puntos con blanco, negro y rojo.

en el que el boceto subyacente era más o menos una versión monocroma y tonal de la obra acabada, se popularizó durante el siglo XVIII.
A partir del siglo XVII existen pruebas de que los artistas recurrían cada vez más a fabricantes profesionales de pinturas y hacia el siglo XVIII se podían comprar lienzos imprimados y pinturas al óleo preparadas y envasadas en bolsitas de piel. En este período se produjo asimismo una expansión de la paleta del artista gracias a la invención de pigmentos sintentizados.
A partir de 1704 se dispuso del azul de Prusia, que sustituyó a la azurita y al ultramarino, más caros. El azul de cobalto apareció en 1802. A partir de la década de 1750, el amarillo de Nápoles reemplazó a la purpurina amarilla. El ultramarino sintético es de 1828 y durante el siglo XIX se comercializó una amplia gama de colores de cromo, a menudo envasados en tubos de estaño aplastables. Por esto, el artista se ocupaba mucho menos de preparar sus propios materiales, no se familiarizaba con sus características y con frecuencia ignoraba la sólida práctica de taller que en el pasado se lograba mediante el sistema de aprendizaje. Se suele juzgar que los siglos XVIII y XIX fueron un período de decadencia en cuanto a las técnicas; muchos pintores se entregaron al método académico, algo mortecino, de esbozar en sólo gris y abusar de los barnices. Otros, sobre todo **Sir Joshua Reynolds** (1723-92), experimentaron con materiales inestables o incompatibles, como las ceras, las resinas y el betún. El siglo XIX contempló todavía otro cambio radical en los métodos de trabajo. Entre los factores que contribuyeron a ello está el movimiento romántico, que alentó el individualismo artístico. Surgió también un interés cada vez mayor en captar los huidizos efectos de la luz sobre un tema, especialmente en los paisajes, lo que puso de moda la pintura de exteriores.
Para lograr la deseada instantaneidad y espontaneidad, se abandonó el método tradicional de ir

componiendo en varias capas en favor del método *alla prima;* esto permitía al artista producir rápidamente sus efectos en una sola aplicación, sin necesidad de capas básicas ni superficiales de pintura. **John Constable** (1776-1837) fue consciente de que los colores mezclados en la paleta tienen tendencia a adoptar un aspecto turbio en contraste con las capas de color puro, transparentes o semiopacas, que se aplican unas sobre otras. Por ello, este pintor daba toques de color puro y blanco, que aplicaba en algunas ocasiones con espátula, para interrumpir zonas de color sólido; la «mezcla» de colores la realiza el ojo humano, que percibe como un todo una zona de color interrumpido, finamente dividido, pero observa en ella una vivacidad y luminosidad mayores que si se tratase de una sola aplicación uniforme de pintura. Esta técnica fue llevada por **Seurat** al extremo de su propia lógica (1859-91). Este pintor **yuxtapuso** pequeños puntos de colores puros, a veces complementarios, para producir un efecto de color predeterminado. La investigación científica llevada a cabo en las teorías de la luz y del color tuvo fuerte influencia en el Impresionismo francés.
Claude Monet (1840-1926) inventó la técnica característica del **Impresionismo** de representar el mundo en función de la luz y el color. Las sombras se perciben no meramente como tonos más oscuros de un color, sino como zonas de color positivo influido por los objetos circundantes y por la reflexión de la luz. La paleta se redujo a una selección de colores del espectro, excluidos el negro y el castaño, y los pintores volvieron a hacer uso de un fondo blanco brillante para producir un máximo de luminosidad en los colores. El examen de

Bañándose en Asnieres, de Seurat; óleo sobre tela; detalle; tamaño total del cuadro 201 × 300 cm.; c. 1884, rehecho en 1887; National Gallery, Londres. Un detallado examen de la pintura muestra la técnica del divisionismo o puntillismo, que consiste en yuxtaponer puntos de color sobre la tela, en lugar de mezclarlos en la paleta. La pureza y brillantez del color en la pintura francesa de finales del siglo XIX se debe, en parte, a que los artistas aplicaban en primer lugar una capa de fondo blanco brillante.



las obras de Seurat indica que utilizó aceite de nuez en lugar de aceite de linaza, porque se estimaba que amarilleaba menos y, por consiguiente, no apagaría sus colores.

La novedad de las técnicas del Impresionismo, y su influencia sobre pintores como **Cézanne,** que en realidad no se consideraba parte del movimiento, allanó el camino para que el artista obtuviera una libertad sin precedentes respecto de lo que anteriormente se consideraba la manera «correcta» de pintar. En lo que va de siglo los artistas han empleado una enorme variedad de materiales para producir una diversidad casi infinita de superficies y efectos. Los medios adhesivos se han mezclado, aplicados en finas capas con espátula; se han salpicado, extendido en finas capas a pincel; se han mezclado con arena para producir texturas y se han pulverizado sobre el cuadro. Si bien muchos pintores siguen prefiriendo el tradicional medio oleoso, la introducción de medios sintéticos ha venido a sumarse a una de por sí amplia gama de materiales. Los acrílicos se comercializaron en los Estados Unidos, a partir de la década de 1950, y en la actualidad desempeñan un papel esencial en la pintura. Los acrílicos están más cerca del temple y de la aguada que de las pinturas al óleo. Son emulsiones de resinas en agua, y secan con rapidez. Pueden rebajarse con agua o con un medio acúlico mate o brillante, o se las puede mezclar con pastas de textura especialmente fabricadas para los efectos de empaste.

Jackson Pollock (1912-56) utilizó, en algunos casos, la pintura tal como salía de los tubos para conseguir texturas espesas, en tanto que **Morris Louis** (1912-62) diluía sus pinturas con agua o con otro medio para producir enormes telas que están teñidas, más que pintadas, con baños muy finos. **David Hockney** (1937) explota las propiedades brillantes de los acrílicos en zonas de color uniforme, utilizando el método tradicional con un medio muy distinto de los tradicionales.



Los señores de Clarke y Percy, de David Hockney; acrílico sobre tela; tamaño total 213 × 305 cm.; Tate Gallery, Londres.
Hockney ha utilizado a la manera tradicional del óleo las pinturas acrílicas; se emplean zonas sólidas para establecer formas que luego se modifican con barnices.

Para mayor información:

Bazzi, M. (trad. Priuli, F.): *The Artists' Methods and Materials,* Londres, 1965, Borradaile, V. y R. (trad.): *The Strasburg Manuscript: a Medieval Painter's Handbook,* Londres, 1966. Chaet, B.: *An Artist's Notebook: Techniques and Materials,* Nueva York (1979, - Constable, W. G.: *The Painter's Workshop,* Nueva York, 1980. Eastlake, C. L.: *Methods and Materials of Painting of the Great Schools and Masters* (2 vols.), Nueva York, 1970. Faidutti, M., y Versini, C. (comp.): *Le Manuscrit de Turquet de Mayerne,* Lyon, 1970. Fielding, T. H.: *On Painting in Oil and Watercolours,* Londres, 1839. Gettens, R. J., y Stout, G. L.: *Painting Materials: a Short Encyclopaedia,* Nueva York, 1966. Harley, R. D.: *Artist's Pigments 1600-1835,* Londres, 1970. Hawthorne, J. G., y Smith, C. S.: *Theophilus on Divers Arts,* Nueva York, 1979. Hayes, C.: *The Complete Guide to painting and Drawing Techniques and Materials,* Oxford, 1978. Hayes, C.: *The Technique of Oil Painting,* Londres, 1965. Hiler, H.: *The Painter's Pocket Book of Methods and Materials,* Londres, 1970. Jensen, L. N.: *Synthetic Painting Media,* Englewood Cliffs, N. J., 1965. Laurie, A. P.: *The Painter's Methods and Materials,* Nueva York, 1967. Maclehose, L. S. (trad.): *Vasari On Technique,* Nueva York, 1960. Mayer, R.: *The Artist's Handbook of Materials and Techniques,* Londres, 1972. Merimee, M. F. L. (trad. Taylor, W. B. S.): *The Art of Painting in Oil,* Londres, 1839. Merrifield, M. P.: *Original Treatises on the Arts of Painting* (2 vols.), Nueva York, 1967. Mills, J. F.: *Acrylic Painting,* Londres (1965). Ruhemann, H., y Kemp. E. M.: *The Artist at Work,* Harmondsworth, 1951. Schmid, F.: *The Practice of Drawing and Painting in England, 1550-1850,* Londres, 1935. Thompson, D. V. (trad.): *Cennino Cennini: the Craftman's Handbook,* Nueva York, 1960. Thompson, D. V.: *The Materials and Techniques of Medieval Painting,* Nueva York, 1956. Wehlte, K.: *The materials and Techniques of Painting,* Nueva York, 1975. Martín González, J. J.: *Historia de la pintura,* Madrid, 1964.

LA PINTURA

Las formas más antiguas y sencillas de pintura mural datan de la prehistoria, 30.000 a. de C., cuando el hombre utilizó los materiales que le ofrecía la naturaleza, como la creta, las tierras coloreadas y el carbón, para decorar las paredes de las cuevas. En un principio, es probable que aplicara estos materiales con la mano, directamente sobre la piedra, en forma de polvo o de pegotes, o tal vez usando instrumentos tales como plumas o ramitas. Otro método que se pudo aplicar y del que se valen aún algunos indígenas de Australia es el de soplar, mediante un tubo, colores pulverizados sobre la superficie de una piedra previamente cubierta de grasa animal. Se desconoce si conocían algún género de medio adhesivo para unirlos, por cuanto no se ha identificado positivamente ninguno. En el caso de que emplearan algún medio orgánico como sangre o goma vegetal, es posible que se haya desintegrado o desaparecido. Además, es frecuente que ciertos cristales de sales solubles en agua o de carbonato cálcico hayan penetrado en la capa de pintura y se hayan adherido a los pigmentos, de forma que alteran los análisis. Debido a que estas pinturas se ejecutaban, sin lugar a dudas, con fines rituales y mágicos, se las repetía y repintaba con frecuencia, y es común encontrar varias capas, una sobre otra. Otros tipos de pintura mural requerían que se preparase la piedra de alguna manera, como, por ejemplo, suavizando las irregularidades de su superficie para lograr así un fondo adecuado y uniforme sobre el que pintar. Los antiguos egipcios usaban una preparación de barro mezclado con paja, sobre la que se daba una capa



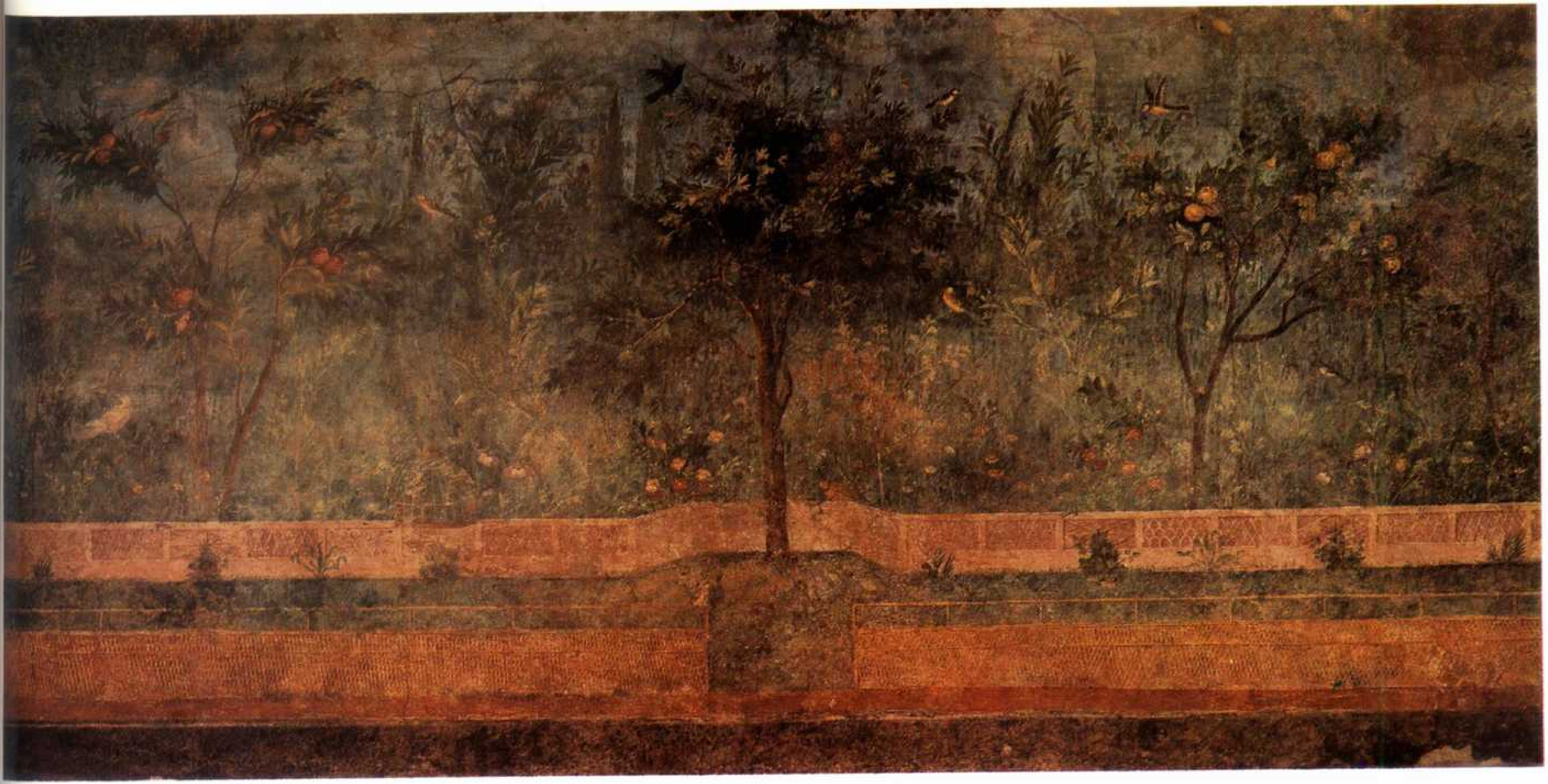
Pinturas de los aborígenes australianos sobre piedra caliza o arenisca. Su técnica varía muy poco en relación con algunas de las pinturas rupestres más antiguas. El limitado número de pigmentos que intervienen no requiere otra preparación que pulverizarlos en un mortero. Los colores más frecuentes son el rojo, el blanco y el negro, pero existen muchas variaciones. Los colores se aplican con los dedos o con plumas y ramitas.



Detalle de una escena de banquete del Antiguo Egipto, perteneciente a la tumba de Nebamun, Tebas; c. 1400 a. de C.; British Museum, Londres. Las pinturas de las tumbas egipcias se ejecutaban sobre finas capas de enlucido compuesto de carbonato de calcio o de sulfato de calcio. Las pinturas son sumamente sensibles al agua, por lo que resulta muy probable que su medio sea una gelatina o una goma. Es probable que se valieran de diferentes medios para diferentes pigmentos: negro de humo, carbonato de calcio (blanco) y el llamado «azul egipcio».



Pinturas murales procedentes de un *cubiculum* de Boscoreale; promedio de altura 244 cm.; siglo I a. de C.; Museo Metropolitano de Nueva York.



Jardín silvestre de la villa de Livia, en Prima Porta, cerca de Roma; último tercio del siglo I a. de C.; Museo de las Termas, Roma. Las pinturas murales del siglo I a. de C. formaban parte de los edificios en los que creaban ilusiones arquitectónicas de columnas, como en el *cubiculum* de la villa de Publius Fannius Sinister, en Boscoreale (Museo Metropolitano de Nueva York), y paisajes naturalistas, como ocurre en este ejemplo. Para conseguir la deseada superficie lustrosa aplicaban pigmentos arcillosos y el artista tenía que elegir con toda precisión el momento exacto para pulir, cuando la capa de pintura estuviera lo suficientemente seca y a la vez húmeda.

más fina de carbonato de calcio o de sulfato de calcio, logrando así un fondo en el que se pintaba con algún medio soluble en agua, como podían ser la goma o la cola. Más tarde, sobre todo a partir del siglo XIV, en Italia, cuando el fresco se convirtió en el medio predominante, el enlucido consistía en una mezcla de arena y cal viva (hidróxido de calcio) con agua. Cuando el enlucido seca, absorbe lentamente dióxido de carbono de la atmósfera, convirtiéndose la cal en carbonato de calcio que cristaliza en torno a las partículas de arena y las fija a la superficie rugosa de la pared.
Ya hacia el año 2500 a. de C. se utilizaba en Mesopotamia un enlucido de cal al que se añadían paja y polvo de mármol para aumentar la firmeza del fondo.
La principal fuente de documentación de las técnicas de la pintura clásica, Vitruvio (siglo I a. de C.) asegura que los romanos sentían perdilección por las superficies finamente pulidas que imitaban el mármol. Se ha supuesto que el acentuado brillo de los murales clásicos que subsisten se debe a que usaban un medio céreo que se podía lustrar. Sin embargo, Vitruvio no menciona ningún medio, si bien describe tanto el fondo —varias capas de mortero de arena, seguido de un número similar de otras que consistían principalmente en polvo de mármol— como los pigmentos utilizados. Esto sugiere que los colores se aplicaban disueltos en agua al enlucido húmedo, y que era la estructura arcillosa de los pigmentos usados lo que permitía pulirlos cuando estaban casi secos. Tal vez se utilizase la cera como cubierta protectora de pigmentos tan vulnerables como el cinabrio. De acuerdo con un manuscrito del siglo VII, ya en esta época se usaba el fresco, aunque sólo fuera en las primeras etapas de la pintura, que se acababa con otro medio que podía ser la cola o el huevo. A partir del siglo IX se utilizó comúnmente un fondo verde para los tonos carne, y a partir del siglo X se fueron haciendo frecuentes las líneas marcadas sobre el enlucido para indicar zonas que debían pintarse. El clima frío y húmedo del Norte de Europa no ha sido nunca perfecto para la pintura mural, y fue sobre manuscritos y tablas como se inició allí el arte. Teófilo, en su *De Diversis Artibus* (comienzos del siglo XII), tiene sólo un capítulo dedicado a los murales, y no menciona ni fondo ni diseño, si bien describe la pintura sobre paredes secas con lechada de cal y temple de huevo. Evidentemente, para diferentes pigmentos se utilizaron diferentes medios; un manuscrito del que es autor Peter de St. Audermar (probablemente de finales del siglo XII; París, Biblioteca Nacional) recomienda aceite de linaza como medio para ligar albayalde o verdete; huevo



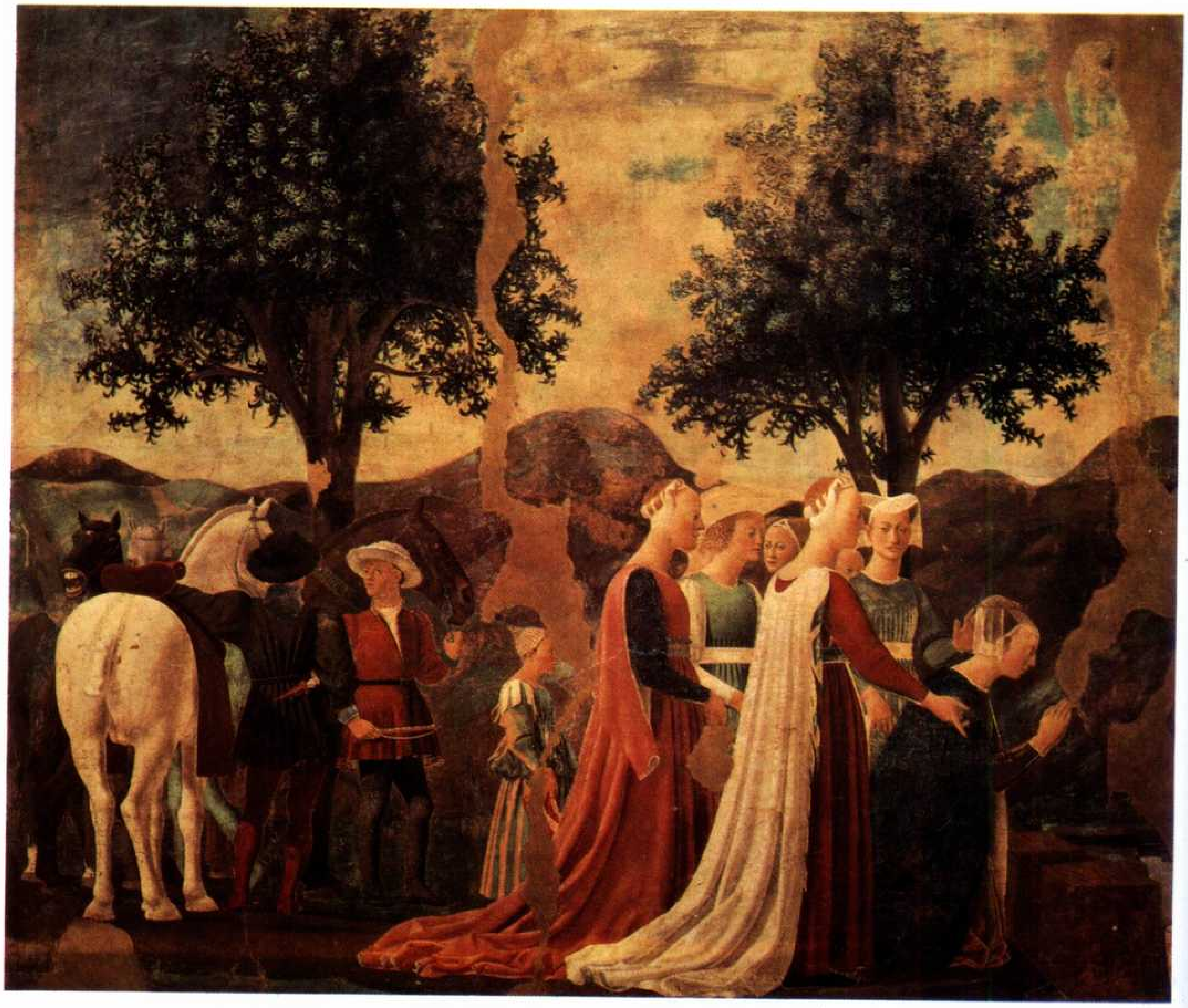
Retrato de una jovencita, procedente de Pompeya; diámetro 28 cm.; Museo Archeològico Nazionale, Nápoles. En Pompeya se encontraron pequeños medallones pintados, como el que aquí se muestra. Existen indicios de que se extraían los medallones de las paredes, donde se incrustaban cuando se cambiaba la decoración de la habitación.

o agua para la azurita y agua gomosa para el minio. El problema del secado que traía consigo la utilización de un medio oleoso parece que se resolvió en parte a finales del siglo XIII, según lo atestiguan las pinturas de la capilla de San Esteban de Westminster (Inglaterra) (1274-77) y de la catedral de Ely (Inglaterra) (1325-58).

Del siglo XIV en adelante la forma de pintura mural más importante en Italia, y la mejor documentada, fue el *buon'fresco*. **Cennino Cennini** describió el procedimiento con todo detalle: se pintaba con pigmentos mezclados con agua pura sobre un enlucido de cal fresca y húmeda, de modo que el proceso de carbonatado que endurece el enlucido fijaba también las partículas del pigmento como parte de la misma capa. La primera capa basta de enlucido, el *arriccio*, se componía de una parte de cal por cada tres de arena. Los ejes horizontal y vertical de la composición se marcaban con carbón y se trazaba



Arriba: *Joaquín expulsado del templo,* de Giotto; fresco; c. 1303-6; Capella dell'Arena, Padua.
El pigmento *a secco* de azurita se ha desprendido del manto de Joaquín, descubriendo el rojo de la pintura preparatoria. Hacia la izquierda, el artista ha rebajado la pared para mostrar algo más de la cara del joven; esto requirió la sustitución de un retazo de *intonaco* (la capa de enlucido fino), que no casa con la zona circundante.



La reina de Saba adorando al árbol sagrado, de Piero della Francesca; fresco; detalle; altura 336 cm.; 1452; S. Francisco, Arezzo.
Las figuras de las damas de la reina están realizadas con amplias y luminosas zonas de color. La semejanza de las cabezas de las dos mujeres de pie y de perfil sugiere que el artista se valió tal vez del mismo cartón para ambas.

con ocre un boceto, o *sinopia,* a su tamaño natural. Así el artista se familiarizaba íntimamente con la superficie que iba a pintar. A continuación, se aplicaba una capa fina de enlucido, o *intonaco,* que contenía mayor proporción de cal, sobre una extensión del mural que pudiera acabarse en un día, de lo que recibió el nombre de *giornata.* Como quiera que esta capa ocultaba parte del esbozo, había que volver a dibujarlo rápidamente sobre el *intonaco* húmedo, y entonces se concluía la pintura antes de que secase el enlucido. Se sabía que los pigmentos mezclados con agua pura en lugar de lechada de cal producían una mayor transparencia, pero permitían un tiempo de trabajo más corto. **Cennini** recomienda del método de **Giotto** de modelar los paños valiéndose de tres tonos de cada color para indicar las formas, pero acabando con un tono más claro y otro más oscuro para los toques de luz y los subrayados.
El artista tenía que trabajar con rapidez y con una idea clara de lo que iba a ser el resultado final: esto se complicaba porque los colores del fresco se vuelven más pálidos al secar. No había tiempo para la improvisación ni para la corrección; los errores de bulto sólo podían rectificarse levantando el retazo de *intonaco* y comenzando de nuevo. La paleta estaba compuesta principalmente de colores de tierra, dado que otros pigmentos, como el oropimente, el bermellón, el minio, el albayalde, el cardenillo y la laca eran incompatibles con el fresco, y también lo eran los pigmentos azules azurita y ultramarino.
Con el aumento del realismo y complejidad del Renacimiento se comprobó que el bocetado directo en forma de *sinopia* resultaba inadecuado y a mediados del siglo XVI se extendió el procedimiento de los cartones, conocidos ya en el siglo XIV. Los cartones se transferían al *intonaco* por diversos métodos; la técnica del *spolvero* requería el punteado del contorno del boceto, sobre el que se aplicaba luego carbón pulverizado que penetraba por los agujeros. También se podían grabar las líneas en el *intonaco* aún fresco con un punzón aguzado, o se podía cuadricular el cartón y ampliarlo sobre la pared. Todos estos métodos suponían una ruptura con la tradición del siglo XIV de realizar el diseño *in situ.*
El *buon'fresco* producía una superficie luminosa pero mate, en la que los pigmentos y el fondo quedaban unidos, armonizándose e integrándose a la estructura del edificio. Se ajustaba perfectamente a las formas macizas y a los diseños amplios y espaciales, como los de **Masaccio** (1401-28), pero no le era fácil ofrecer la amplia gama de efectos de textura y *sfumato* que permitía el óleo como medio, si bien tanto **Rafael** (1483-1520) como **Annibale Carracci** (1560-1609) explotaron la técnica hasta sus límites. Hacia mediados del siglo XVI la pintura de óleo sobre piedra, tal como la describe **Vasari,** se desarrolló paralelamente o en competencia con el fresco, que seguía aplicándose en Italia y en España, de acuerdo con los escritos de **Andrea Pozzo** (1642-1709), **Pacheco** (1564-1654) y **Palomino** (1635/55-1726). El fresco y el óleo se emplearon en los elaborados esquemas del Barroco, con frecuencia modelado en color de tamaño natural como etapa intermedia entre los primeros estudios y el producto final.





La Trinidad apareciéndose a los Santos Jerónimo, Paula y Eustaquio (?), de Andrea del Castagno; 300 × 179 cm.; 1454; capilla de Corboli, Sta. Annunziata, Florencia.
Sinopia para *La Trinidad...,* de Andrea del Castagno; 279 × 178 cm.; 1454; Cenacolo di Sant'Apollonia, Florencia.

La *sinopia* preliminar, en ocre rojo, quedó a la vista cuando se levantó el fresco de la pared durante una restauración. A pesar de lo trabajado del dibujo, el artista hizo cambios notables en la composición del fresco.

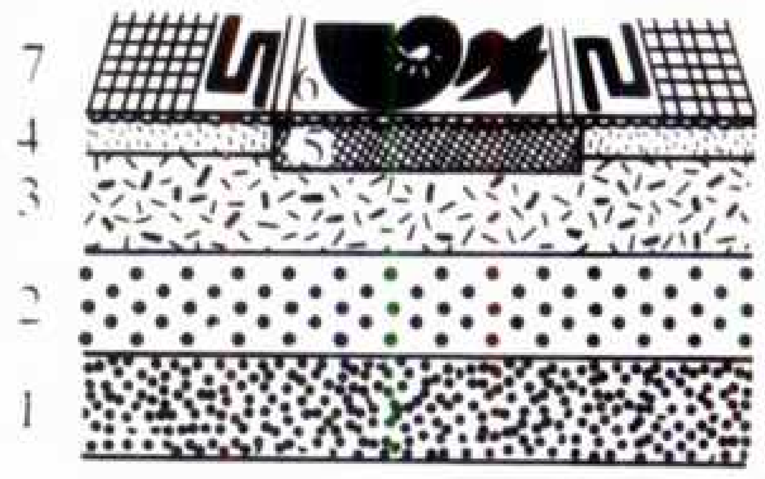
EL MOSAICO

El término «mosaico» se aplica generalmente a la técnica de decoración de superficies arquitectónicas con pequeños trozos de piedra, vidrio o cerámica asentados en una capa de yeso o mortero. Cuando se contempla a distancia, los puntos separados de color se mezclan en la retina para formar una imagen.
En cuanto tipo de decoración arquitectónica, el mosaico es diferente de otras formas de taracea o incrustación, como por ejemplo la de madera.
Los orígenes del mosaico no parecen claros, pero está a la vista que floreció a partir del siglo V a. de C. tanto en el mundo griego como en el romano, y que se utilizó con profusión a partir del siglo IV de nuestra era para la decoración de las iglesias cristianas.
Casi todos los mosaicos clásicos que perduran son pavimentos, probablemente porque no existían medios adecuados para asegurar piedras sobre superficies verticales.
El material predominante para pavimentos era la piedra, que resultaba decorativa, económica y duradera. Los primitivos mosaicos griegos de guijarros, que se remontan al siglo V a. de C., estaban compuestos, como su nombre lo indica, de piedras sin tallar dentro de una limitada gama de colores; al principio sólo blanco y negro, a los que luego se sumaron los colores rojo, verde, gris y púrpura, como es el caso de *La caza del león,* c. 300 a. de C., en Pella, Macedonia. Los diseños estaban condicionados por las limitaciones de perspectiva propias de las decoraciones hechas en el suelo, que sólo habían de verse desde la altura de los ojos, y al principio eran sobre todo geométricos o florales. A lo largo del siglo II a. de C. se introdujeron verdaderas *tesserae,* o piedras cortadas. Debido a que eran de bordes rectos y de tamaño más pequeño, se podían asentar una al lado de la otra para formar composiciones intrincadas y con un acabado especialmente fino.
Desde el punto de vista estructural, un típico pavimento clásico se componía de varias capas. Sobre el suelo se extendía un lecho de grava, seguido de una capa de mortero grueso, compuesto de gravilla y cal, de un espesor entre 23 y 30 cm. Ésta se cubría con otra capa de mortero fino compuesto de ladrillo machacado y cal, de por lo menos 15 cm. de espesor, sobre la que se asentaban las teselas. Cuando estaban colocadas, se llenaban los intersticios con mortero, se nivelaba la superficie y se



Gato cazando un pájaro y Naturaleza muerta con patos, de un piso de la Casa del Fauno, Pompeya; siglo I a. de C.; Museo Arqueológico Nacional, Nápoles. A partir del siglo II a. de C. los mosaicos se componían de *tesserae* o piedras cortadas que valían para producir composiciones cada vez más coloridas y naturalistas.
El bodegón formaba parte de un mosaico decorativo en Pompeya durante el siglo I a. de C. A pesar de su naturalismo, ambas escenas están realizadas fundamentalmente como pura decoración de una superficie.

Corte transversal de un pavimento de mosaico clásico.



1. Suelo.
2. *Statumen* o lecho de grava.
3. *Rudus* o capa de mortero gruesa.
4. *Nucleus,* capa de mortero en que se incrustan los tesilos.
5. Caja sobresaliente que contiene el *emblema.*
6. Superficie del *emblema.*
7. Superficie del mosaico.



La caza del león, mosaico de guijarros de Pella, en Macedonia; 300 a. de C.; *in situ.*
Ejemplo de mosaico de guijarros naturales sin tallar. Las primitivas composiciones de mosaico se limitaban al blanco y al negro, pero los mosaicos posteriores (c. 300 a. de C.) tenían piedras rojas, verdes, grises y purpúreas. Los diseños como éste iban destinados a la decoración de suelos, y por este motivo eran sencillos, ya que la composición sólo podía contemplarse de cerca. Pella fue la capital del imperio de Alejandro Magno y uno de los primeros centros en los que floreció la técnica del mosaico, para el que se utilizaban guijarros sin tallar en una limitada gama de colores naturales.



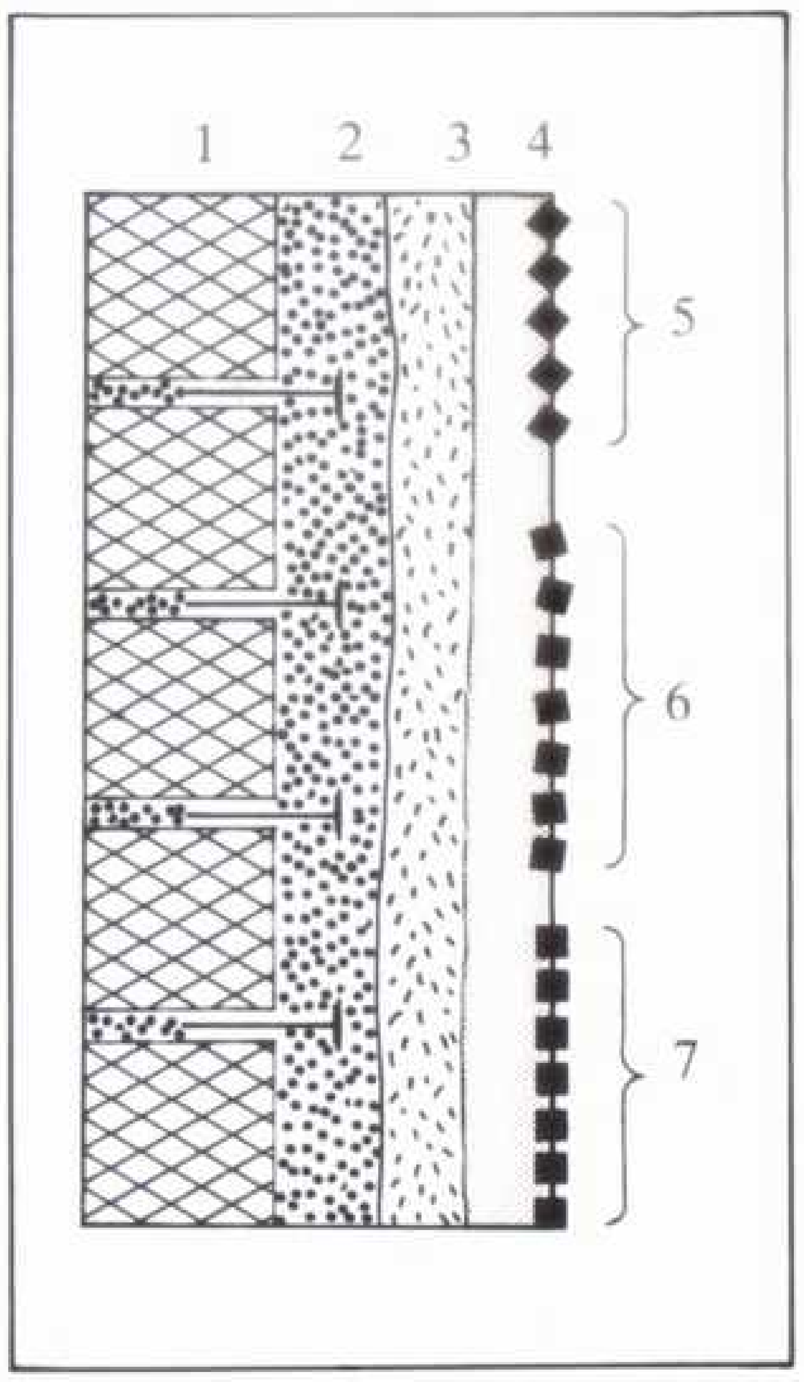
El beso de Judas, mosaico sobre pared en San Apollinare Nuovo, Rávena; comienzos del siglo VI. A partir del siglo IV los mosaicos intervinieron cada vez más en la decoración mural de las iglesias cristianas. Los mosaiquistas eran ya capaces de aprovechar materiales frágiles como el vidrio coloreado y esmaltes de oro (pan de oro fundido sobre una base de vidrio). Los mosaicos bizantinos se caracterizaron por los colores vívidos sobre fondos de oro. Estaban diseñados para verlos a distancia y a grandes alturas. La serie de mosaicos a que pertenece el que aquí se muestra se completó durante el reinado de Teodorico (493-526). Se ponía mayor acento en las grandes masas que en la expresión individual.

pulía con arena.
Un progreso de los comienzos fue la multiplicación de los colores y materiales de las *tesserae.* El mosaico de Delos *Dióniso montado en una pantera,* de finales del siglo II a. de C., tiene unos quince colores y se compone de mármol, piedras semipreciosas y pasta de vidrio coloreada. Con el reconocimiento oficial del cristianismo en el año 313, el mosaico se convirtió en la principal forma de decoración mural de las nuevas iglesias, para las cuales se elegía por sus colores brillantes y su luminosidad; de aquí el uso de vidrios coloreados más frágiles y de *smalti* de oro. Los modernos procesos para la fabricación de *smalti* difieren poco de los métodos antiguos: el vidrio, que se compone de sílice, caliza y álcalis como sosa o potasa, se funde con óxidos metálicos colorantes a temperaturas de 1.200 a 1.500° C durante casi doce horas. El vidrio fundido se vierte sobre placas de metal, y cuando está frío se rompe con tenazas para producir *tesserae* cuadradas de 10 a 20 mm. de lado. La cara cortada será la visible de la tesela y de ese modo cualquier irregularidad de la superficie puede añadir destellos y vivacidad. Los esmaltes de oro se hacen aplicando pan de oro sobre una base de vidrio, a veces coloreado, y cubriéndolo con una fina película de vidrio, tras lo cual se funde al calor. El período bizantino del mosaico, que va del siglo V al IX, se caracteriza por vistosos colores planos sobre fondos brillantes de oro; debido a que se los diseñó para la contemplación a distancia y como a menudo decoran paredes a gran altura, suelen tener una apariencia más austera y estilizada que los mosaicos clásicos naturalistas de los

pavimentos.
El estilo bizantino pasó de Constantinopla a Venecia, donde se comenzó a trabajar con los mosaicos de San Marcos en el siglo XI y se continuó hasta el siglo XIX.
El mosaico mural del Medievo inicial tenía una estructura diferente a la de los pavimentos clásicos. La pared de ladrillo se cubría con capas cada vez más finas de mortero, generalmente de mármol pulverizado, cal apagada y *pozzuolana* (cenizas volcánicas). Cada capa se dejaba endurecer y se humedecía al recibir la próxima, asegurándose así una buena adhesión.
Después de aplicar el diseño, bien directamente, bien transfiriéndolo, o también cuadriculándolo, a partir de un cartón se humedecía y descantillaba la superficie para proporcionar una base. La suave capa final de enlucido, que iba a recibir las teselas, se aplicaba en parches cuya superficie se pudiera cubrir en un día. Los artistas trabajaban *in situ,* adaptándose a los cambios de iluminación y de la superficie de los muros. Con el método clásico directo de colocar las teselas, un mosaiquista diestro podía variar el ángulo de inclinación de cada una de ellas para producir una superficie multifacetada que reflejase y dispersase la luz. Esta técnica era sumamente expresiva, pero lenta; la creación de talleres de mosaicos mayores, por ejemplo en Venecia, desembocó en la invención de un método más rápido de colocación indirecta, mediante el cual las teselas se encolaban sobre papel o tela y luego se les daba



Cristo entronizado con San Juan Bautista, detalle de la *deesis* en la galería sur de Santa Sofía, Estambul (Constantinopla); finales del siglo XIII.
A pesar de estar deteriorado en varias zonas, se trata de un notable ejemplo de mosaico realizado después de 1261. El oro se ha utilizado profusamente. Incluso las teselas del fondo dorado están colocadas siguiendo una disposición de gran vivacidad, en remolinos, o siguiendo las líneas del diseño. La pared que asoma por debajo fue picada para proporcionar una buena base al mortero sustentador.



Sección transversal de un mosaico mural medieval.

1. Pared de ladrillos.
2. Capa de mortero gruesa.
3. Mortero más fino.
4. Mortero más fino en el que se asientan las teselas.
5. Teselas de superficies uniformes asentadas con las aristas paralelas.
6. Teselas asentadas en diferentes ángulos, según la técnica clásica.
7. Teselas asentadas en paralelo con la pared y embutidas.



Procesión con la reliquia de la Vera Cruz, de Gentile Bellini; óleo sobre tela; detalle; tamaño total 3,7 × 7,6 m.; 1496; Gallerie dell'Academia, Venecia.

Magistrados de Venecia, venerando el cuerpo de San Marcos, mosaico situado en la luneta de la fachada de San Marcos de Venecia, diseñado por Sebastián Ricci; 1728. El cuadro de Bellini (arriba), que data de 1496, muestra el mosaico original bizantino del siglo XIV en esta luneta de San Marcos. Era hierático y solemne. Fue destruido y reemplazado, en 1728, por este mosaico de Ricci (abajo).

A primera vista parece una pintura, y muestra el grado de perfección imitativa alcanzado. Tiene claroscuros, sombras matizadas y perspectiva muy elaborada.



vuelta sobre la pared. Cuando el enlucido había secado, se humedecía el soporte y se arrancaba.

A lo largo del siglo XVI se produjeron dos avances fundamentales que condujeron la decadencia del mosaico. Uno fue la insistencia del Renacimiento en el espacio pictórico, lo cual disminuyó la importancia de la superficie de la pintura decorativa. El segundo fue la creciente complicación de la propia técnica del mosaico. Gracias a la maestría de los vidrieros venecianos, las *tesserae* y los *smalti* disponibles cubrían una gama casi infinita de colores que permitían al mosaiquista imitar las gradaciones tonales más sutiles de la pintura. El mosaico dejó de valer por sus características propias y se volvió una imitación de otras formas de arte. Los comentarios de Vasari sobre el mosaico son características de su época (1550): «El mosaico... debe ejecutarse con la mayor discreción para que se crea que es pintura.»

El hecho de que el proceso costoso y lento del mosaico cayera en desuso no se debe solamente a la elevada categoría acordada al óleo y al fresco, sino también a sus mayores posibilidades de producir la apreciada y naturalista ilusión de volumen y profundidad.

Las tendencias arcaizantes del siglo XIX y el descubrimiento de varios mosaicos clásicos estimularon un cierto renacimiento del mosaico, pero no volvió a utilizarse como medio creativo y expresivo hasta el siglo XX, de la mano de Antoni Gaudí y Diego Rivera.

EL DIBUJO

Las tizas naturales. Se encuentran entre los materiales de dibujo más antiguos, que se obtienen de la naturaleza en una limitada gama de colores terrosos, y no requieren preparación alguna por su uso, salvo su conformación en bastoncillos. Como no se les añade ningún medio adhesivo, el material debe ser relativamente homogéneo y de textura fina, con el fin de que produzca un trazo claro y consistente sobre el papel. En muchos dibujos del Renacimiento el color preferido fue el rojo: combinación de un colorante de óxido de hierro con arcilla, que formaba una tiza blanda de tono fuerte. Esta tiza se usaba sola, o con otras tizas de colores, a menudo para los esbozos preparatorios de los cuadros. Su uso decayó en el siglo XVIII, tal vez debido a que perdió calidad coincidiendo con la salida al mercado de tizas y lápices manufacturados. La tiza negra, mezcla de carbón y arcilla, era también común, y la blanca se usaba fundamentalmente para realzar el modelado. Se conocían dos tipos de tiza blanda: carbonato de calcio, que usaban los pintores para sus fondos, y el jaboncillo (hidrosilicato de magnesio) empleado por los sastres. Esta última la recomendaba Cennino Cennini en *Il Libro dell'Arte* (finales del siglo XIV) para hacer diseños sobre telas, y Vasari (1511-73) para bocetos preparatorios, pero tenía poco cuerpo y cubría poco. También había otros colores disponibles, como los castaños y los grises, pero se usaban poco.





Dos estudios de Diego Martelli, por Degas; izquierda, carbón sobre papel; derecha, tiza negra sobre papel; ambos de 45 × 28 cm.; 1879; William Hayes Fogg Art Museum, Cambridge, Massachusetts. En el primer boceto las partículas de carbón están atrapadas en el grano de papel para producir un trazo amplio y grisáceo. Un boceto hecho con tiza negra manufacturada, como el segundo ejemplo, tiene mayor intensidad.



Jovencita con gato, de J. B. Perronneau; pastel sobre papel; 23 × 20 cm.; 1745; National Gallery, Londres. Los artistas franceses del siglo XVIII sobresalieron en el uso del pastel, pigmento ligado con un aglomerante y presentado en forma de cilindros. El artista podía elegir entre una enorme gama de colores y mezclarlos sobre el papel a medida que iba trabajando.

Tizas y pasteles manufacturados. La gama del dibujo a tiza se amplió gracias a la invención de las tizas y pasteles manufacturados, al principio en talleres individuales y más tarde a escala comercial. Consistían en pequeños cilindros secos que se fabricaban formando una pasta con pigmentos secos y algún medio de unión como la goma. Con estas tizas, los artistas utilizaban toda la gama de pigmentos conocidos y podían producir numerosas gradaciones tonales de cada color añadiendo proporciones variables de pigmentos blancos inertes. La selección y proporción del medio de unión contribuía directamente a la textura del producto, permitiendo variaciones calculadas de dureza y blandura. Según se desprende de viejas fórmulas, se utilizaron como aglomerantes una cantidad enorme de sustancias, entre las que se contaban las gomas vegetales, la leche, la cerveza, la cola y la miel, mezclándose a veces dos o tres para lograr el efecto deseado. Como los pigmentos y los medios tienen diferente absorción y fuerza de cohesión, debieron de hacer muchos experimentos para producir un material satisfactorio; por ejemplo, la *terre verte* y la tierra de sombra producen una tiza demasiado dura para pintar cuando se las mezcla sólo con agua. Es seguro que los resultados fueron variables en muchas ocasiones, de acuerdo con la diversa calidad y origen de los ingredientes. La fabricación de tizas individual empezó probablemente en el siglo XVI, y durante los siglos XVII y XVIII proliferaron las distintas recetas. Hasta el siglo XVIII los artistas prefirieron tizas más duras que los modernos pasteles,

si bien emplearon para ciertos usos tizas blandas y desmenuzables, mezcladas con los dedos, o pulverizadas y aplicadas con un *torchon* (trozo de papel enrollado).
Los pigmentos blancos inertes añadidos para crear una gama de tonos afectaron también a la textura; el yeso producía tizas bastante más duras, mientras que el caolín resultaba mucho más blando. Hacia mediados del siglo XVIII los comerciantes de pinturas comenzaron a surtir con tizas a los artistas, y la fabricación se uniformó. La goma tragacanto fue el aglomerante más utilizado en aquella época. En Francia hubo una «explosión» de pintura al pastel durante el siglo XVIII, y en manos de consumados artistas como J. B. Perronneau (1715-83), Maurice-Quentin de La Tour (1704-88) y J. B. Chardin, ésta (1699-1779) rivalizó en importancia con la pintura al óleo. El pastel se ejecutaba por lo general sobre el papel de dibujo, pero también con fondos texturados. Estos se preparaban con polvo de piedra pómez, mármol y cola, con el fin de que la superficie áspera retuviera hasta la más pequeña partícula de color y lo mantuviera firmemente. El pastel es esencialmente una técnica directa y espontánea, y los errores son difíciles de corregir. El artista no mezcla colores, pero los elige de una amplia y bien graduada paleta, combinando trazos sobre el papel cuando lo necesita.
Pueden obtenerse variados efectos modificando la presión o el ángulo de la barrita de pastel. El gran representante del pastel del siglo XIX, Degas (1834-1917), obtenía incluso efectos de empaste aplicando una capa que fijaba antes de aplicar otra y terminaba a menudo con pastel puro no fijado. Debido a la fragilidad del pastel, con frecuencia le dan fijadores hechos de goma o resina que se pulverizan sobre él, corriéndose a menudo el riesgo de sobresaturar y oscurecer la capa de pigmento y hacerle perder su frescura.
Crayon. Es el término usado para distinguir los lápices de color compuestos de pigmentos combinados con un aglomerante oleoso



Estudios para la Sibila Líbica, de Miguel Ángel; tiza roja sobre papel; 29 × 21 cm.; c. 1511; Museo Metropolitano de Nueva York.
Durante el Renacimiento, la tiza roja natural era uno de los medios más comunes para dibujar. Una tiza natural de alta calidad servía para producir líneas finas y difuminarlas para lograr sutiles efectos sombreados.





o céreo. Leonardo da Vinci (1452-1519) describió la confección de un crayon de albayalde mezclando pigmento con cera, a la que se daba la forma de bastoncillo, pero esto no era lo corriente. En los siglos XVII y XVIII fue más común preparar los pigmentos como si fueran para pastel y luego saturar los lápices con óleos en lugar de mezclar ambos directamente. Algunas fórmulas mencionan un aceite secante como el de linaza, pero esto endurecería el producto y lo haría inservible para el dibujo. En el siglo XIX se aumentó el uso del crayon. Alois Senefelder (1771-1834), el inventor de la litografía, experimentó con mezclas de cera, sebo, jabón y goma laca, para producir crayones de mayor cuerpo y saturación. Este tipo de crayon es resistente al difuminado, a diferencia del pastel, y por consiguiente menos adaptable para crear amplios sombreados y mezclas, pero resulta muy adecuado para artistas como Ingres (1780-1867), que trabajaba en un estilo más lineal.

Punta de metal. Ya en el siglo XII se conocían técnicas pictóricas que se basan en un estilo o canutillo con punta de metal, para escribir sobre papel o pergamino. A partir del siglo XIV y hasta el siglo XVI sirvieron sobre todo para ejecutar dibujos delicados. Las aleaciones de plomo y estaño dejan marcas sobre el papel desnudo, pero otros metales —plata, cobre, bronce, oro— requieren la aplicación de un fondo. Éste solía componerse de albayalde o polvo de huesos, o también de una mezcla de ambos, ligada con cola, cola al agua, aceite de linaza o saliva. Se podía pulir con un bruñidor para producir una superficie fina y suave para dibujar. El tratado de Cennini, **Il Libro dell'Arte,** recomendaba que se usara un estilo con punta de plata, o punta compuesta por dos partes de plomo y una de estaño, y también colorear el fondo con pigmentos como la *terre verte,* el ocre y el bermellón agregados al albayalde. Los trazos de una punta de metal se ven grises recién pintados, pero pueden cambiar cuando se los expone al aire. La plata, tal vez la punta más usada, forma sulfito color castaño; el plomo se convierte en carbonato azulado y el cobre en carbonato verdoso. Los diferentes metales tienen características ligeramente variables, el plomo es blando y se desliza fácilmente sobre el papel, mientras que el estaño es más áspero y requiere un fondo duro, bien encolado. La principal cualidad de los dibujos a punta de metal es su luminosa gama total, ya que no produce tonos oscuros intensos. El grosor o finura del trazo no se puede variar, de modo que la fórmula carece de las cualidades texturales de otras técnicas de dibujo. Es ideal para dibujos a pequeña escala, delicados y precisos, como los producidos por Alberto Durero (1471-1528). A lo largo del siglo XVI se dio preferencia a técnicas más flexibles, pero la punta de metal siguió siendo popular entre muchos artistas, y en la década de 1890 Winsor y Newton seguían fabricando juegos de dibujo con punta de plata.

Dos bocetos de Ichiyusai Kuniyoshi. Izquierda: *Retrato de un anciano,* c. 1840-9; abajo: *Cuatro niños y un gato,* 32 × 21 cm., c. 1850; ambos, pincel y tinta sobre papel; Victoria and Albert Museum, Londres.
El pincel y la tinta han sido siempre importantes para la pintura, el dibujo y la caligrafía. El grosor y la intensidad de la pincelada pueden variar para producir dibujos fluidos y animados, capaces de realzarse con una aguada de tinta para lograr efectos contrastantes.

Cabeza y hombros de una mujer joven, de Rafael; punta de metal sobre fondo blanco; 26 × 19 cm.; Museo Británico, Londres. La punta de metal, medio esencialmente lineal, sirvió principalmente para dibujos de fina factura entre los siglos XIV y XVI. Se usaban estilos de metal, que podía ser plata, sobre fondos preparados. Las puntas de metal hacen un trazo de tono y grosor invariables. Las sombras deben indicarse mediante un rayado. Sólo son adecuados para dibujos delicados y a pequeña escala.

Pluma y tinta. Se trata probablemente de la técnica de dibujo lineal más utilizada. Las sencillas plumas de canutillo, aunque bastante romas y rígidas, sirvieron para crear notables efectos a artistas tan diferentes como Rembrandt (1606-69) y George Grosz (1893-1959). Las plumas de ganso, cisne o de cuervo resultaban más adecuadas para la labor delicada y requerían sólo una ligera presión para producir un trazo suave. Las plumas de metal, de poco desgaste, fueron un invento de principios del siglo XIX.
Las tintas de negro de humo eran las preferidas de los antiguos egipcios y los chinos. Se componían de pigmentos de negro de humo obtenidos del carbón de madera, hueso, o hueso de algunos frutos, diluidos en un medio acuoso, y suelen conocerse con el nombre de tintas chinas o indias. Fluyen con facilidad de la pluma y pueden producir trazos claros y agudos, o finas capas grises cuando se aplican con pincel. Muchos dibujos del Renacimiento se hicieron con tinta obtenida de las agallas del roble. Estas son unas pequeñas excrecencias que nacen en el roble cuando sus tejidos reciben la picadura de la avispa de la agalla, y contienen mucho ácido gálico y tánico. Las agallas se deshacían en agua y se combinaban con una solución de sulfato ferroso, lo que daba un líquido gris purpúreo. Cuando éste se usaba para escribir o dibujar y se exponía al aire, oscurecía y quedaba de color castaño, sin alcanzar la intensidad de las tintas de carbón.

Carbón y grafito. El carbón se utiliza desde antigua fecha para los dibujos preparatorios, y desde el siglo XVI para los estudios acabados. El mejor carbón se obtiene de sarmientos de vid o ramillas de sauce. Si bien puede producir trazos suaves y de un negro intenso, es más grisáceo que la tiza de color negro. A mediados del siglo XVI se descubrió un fino lodo de grafito en Cumberland. Terrones o barras de grafito fijados en mangos fueron los precursores de los actuales lápices de mina. A finales del siglo XVIII, un embargo sobre la exportación de grafito inglés llevó al francés Nicolas-Jacques Conté a idear y manufacturar una barrita de grafito y arcilla que lleva su nombre y que podía producirse en variadas cualidades de textura y color. El grafito tiene un brillo ligeramente metálico, similar al de los dibujos realizados con una punta de metal de aleación de plomo.

Desnudo sentado y pie, de Matisse; pluma de canutillo y tinta de negro carbón sobre papel; 30 × 24 cm.; 1909; Instituto de Arte de Chicago. Las plumas de canutillo se han usado como instrumentos de dibujo y escritura. Si bien eran inadecuadas para los exigentes artífices de las iluminaciones del medievo, muchos artistas las encontraron excelentes para los dibujos sencillos, atrevidos, de rápida ejecución, en que se requiere un trazo grueso y romo.





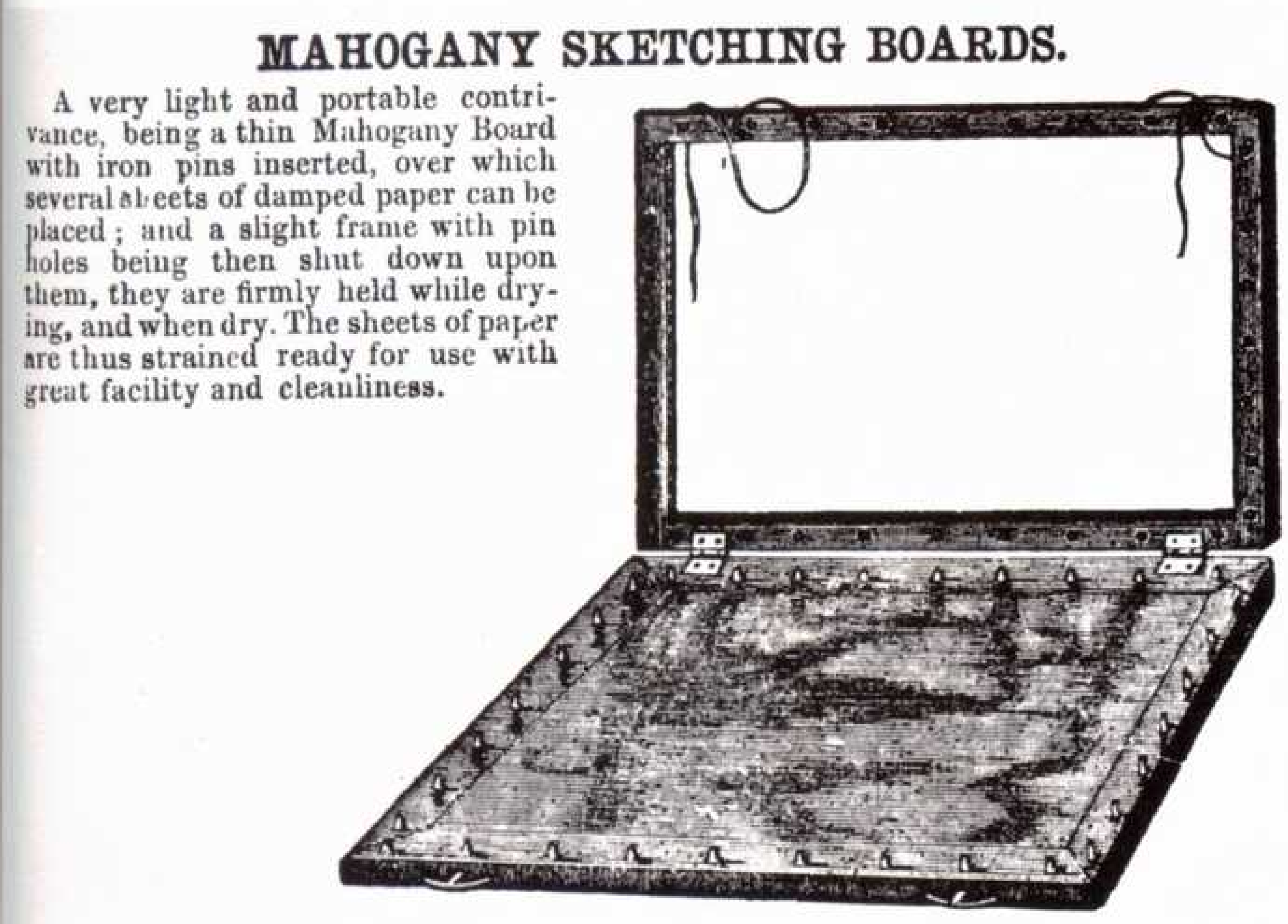
LA ACUARELA Y LA AGUADA

La acuarela. La pintura a la acuarela se compone de pigmentos muy finamente molidos que se ligan con goma y se pueden volver a disolver con agua para su aplicación, generalmente sobre un soporte de papel. La técnica fundamental se conocía ya en el antiguo Egipto y la practicaban también los iluminadores medievales de manuscritos, que emplearon una gran variedad de aglutinantes acuosos (clara de huevo,



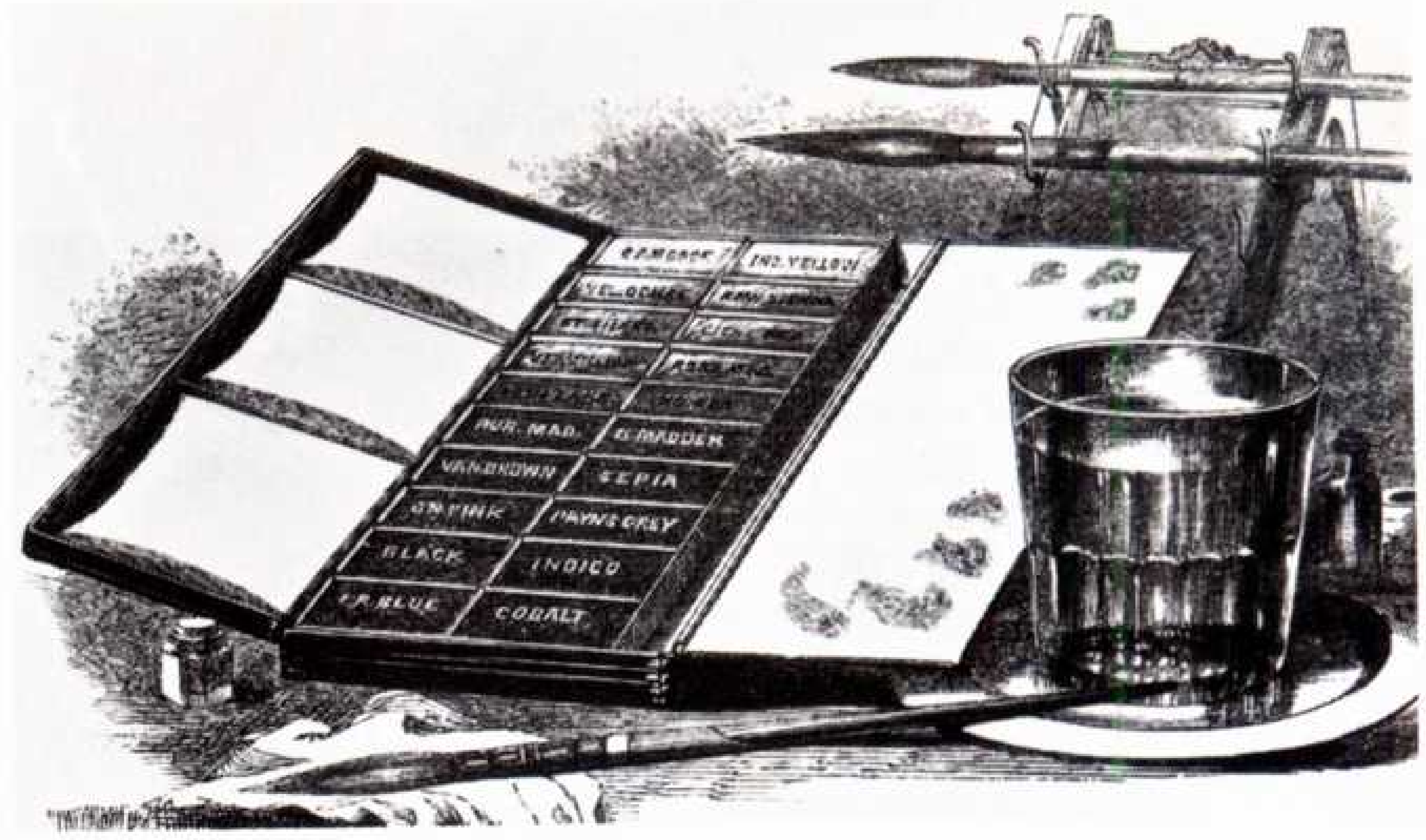
goma arábiga, goma tragacanto, barniz de gelatina) sobre pergamino, vitela y, a partir del siglo XIII, papel. El aglutinante preferido ha sido siempre la goma arábiga, que es una secreción de la acacia: *Acacia arabica* o *Acacia senegal*. Este medio cumple dos funciones: mantiene una dispersión estable de partículas de pigmento en agua y tiene el suficiente poder adhesivo para fijar la pintura al papel cuando se evapora el agua, incluso aunque está muy diluido. Alberto Durero (1471-1528) elevó la categoría de la acuarela desde la iluminación de libros hasta convertirla en una auténtica técnica, que podía servir para delicados estudios de paisajes, plantas y animales. La acuarela fue adoptada por los miniaturistas que trabajaban en marfil, pero durante los dos siglos siguientes permaneció oscurecida por la versátil y muy apreciada técnica de la pintura al óleo.

Liebre, de Alberto Durero; pluma y acuarela; 25,1 × 22,6 cm.; 1502; Graphische Sammlung Albertina, Viena. La acuarela es muy adecuada para los trabajos de ilustración realista. Durero la utilizó para acabar un dibujo lineal a pluma. Trazó líneas de gran finura, por ejemplo para representar los pelos blancos del lomo del animal.









Una caja de colores húmedos, grabado de mediados del siglo XIX.
Las cajas de colores «húmedos» fabricadas durante el siglo XIX contenían pastillas de color a las que se había mezclado un agente higroscópico como la glicerina; esto prolongaba el tiempo de secado y reducía la fragilidad. Algunos pigmentos, tales como el carmín y el índigo, considerados impropios para la pintura al óleo, debido a su naturaleza fugitiva, gozaron de gran popularidad entre los acuarelistas, debido a su trasparencia.

Un tablero de caoba para bocetar que figuraba en la *Lista de acuarelas de Winsor and Newton;* mediados del siglo XIX.
Sobre este tablero auxiliar se humedecía y tensaba el papel fino; de este modo se evitaba que el papel se ondulase al mojarlo y se conseguía una superficie adecuada para realizar bocetos.

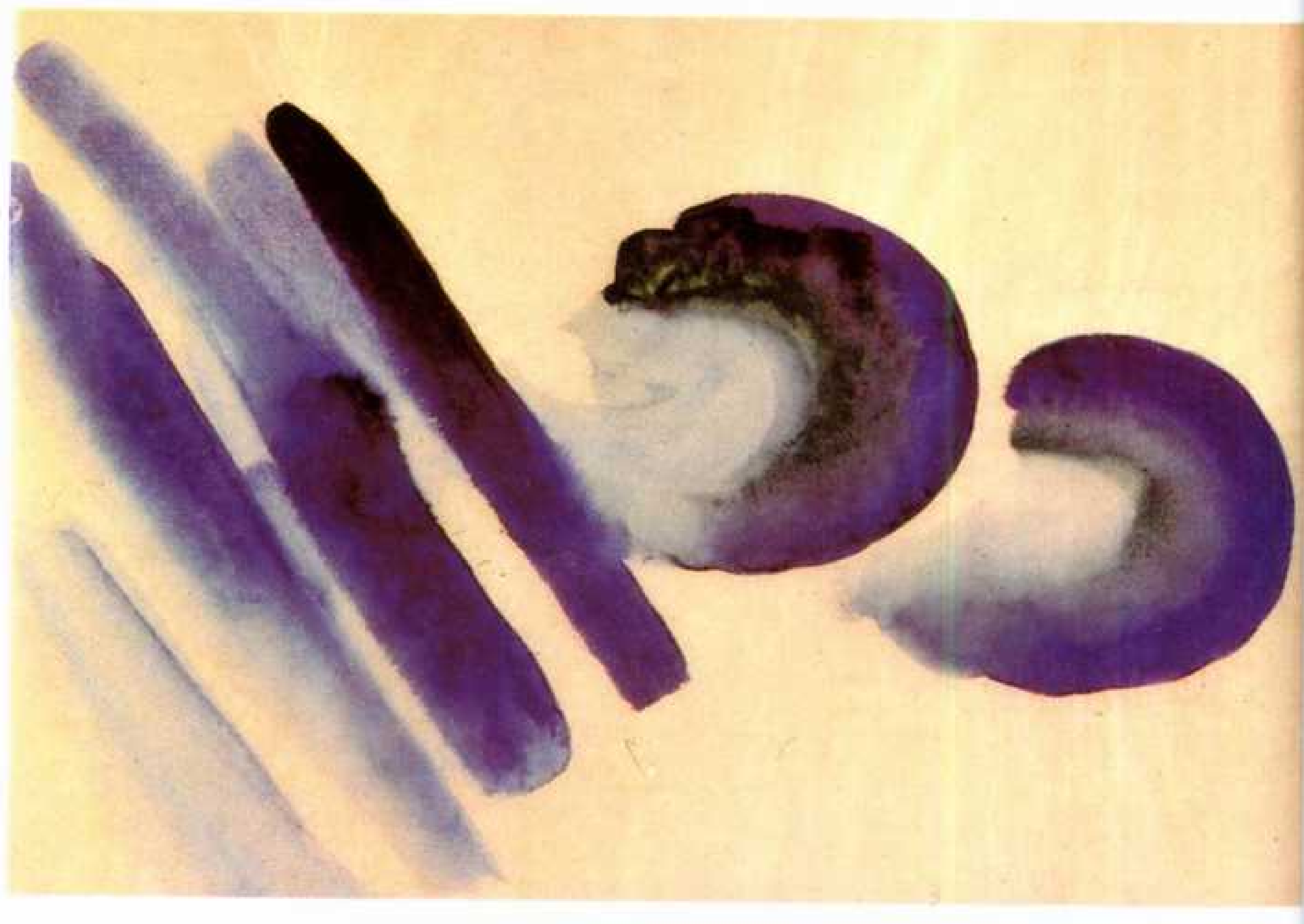
Pinceles de cibelina y brochas anchas que figuraban en la *Lista ilustrada de colores y materiales de Winsor and Newton;* mediados del siglo XIX.
Los pinceles de cibelina, de punta fina, se utilizaban para la acuarela. Las brochas especiales (derecha), para aplicar capas de color planas y amplias.

El término «acuarela», sin embargo, se asocia preferentemente a la obra de cierto número de pintores ingleses de finales del siglo XVIII y del siglo XIX, entre los que se cuentan J. R. Cozens (1752-97), J. S. Cotman (1782-1842) y J. M. W. Turner (1775-1851). Estos artistas sobresalieron en el trabajo con un medio que les pareció especialmente adecuado para captar los efectos atmosféricos de la luz y del paisaje.
Aunque lucharon para elevar la categoría de la acuarela, de simple técnica para aficionados hasta un nivel en el que pudiera rivalizar con el óleo, los acuarelistas no fueron admitidos en la Real Academia británica hasta 1812.
Durante el siglo XIX la manufactura de acuarelas se convirtió en un negocio de gran cuantía entre los fabricantes de colores, y sólo un puñado de artistas, entre ellos William Blake (1757-1827), preparaban sus propios colores. Las pastillas de color fueron inventadas por William Reeves alrededor de 1780; era necesario mojarlas con agua para disolverlas, y acababan poniéndose duras y quebradizas. Los «colores húmedos» de principios del siglo XIX incorporaban sustancias higroscópicas como la glicerina, que alargaba el tiempo del secado; estas nuevas pastillas se disolvían con mayor facilidad y eran más viscosas; se vendían envasadas en cazoletas de porcelana. Los colores húmedos en pasta,

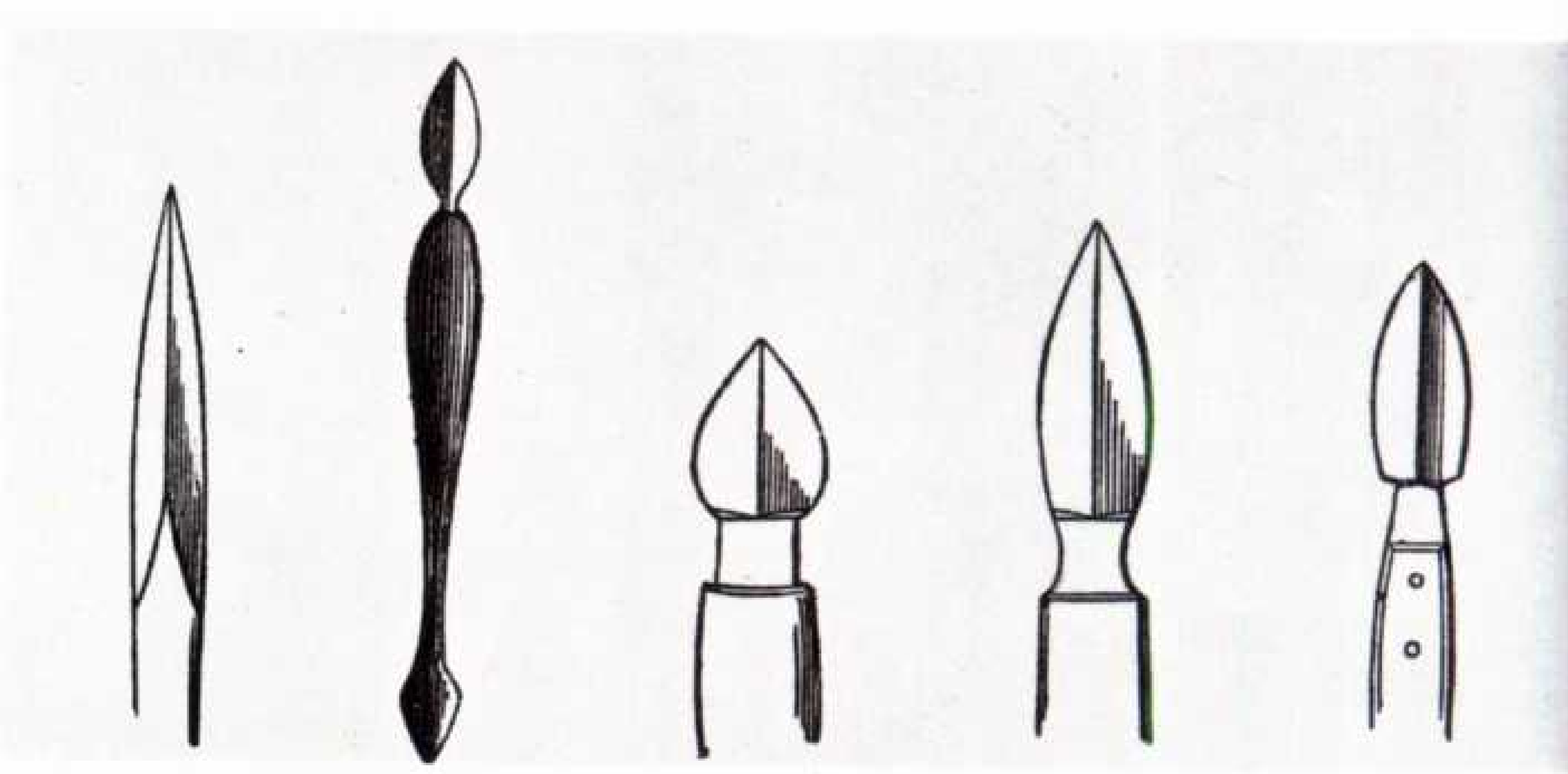
envasados en tubo metálico, no aparecieron hasta 1846 en el catálogo de productos de Winsor y Newton.
La técnica de la acuarela de finales del siglo XVIII consistía fundamentalmente en dar una capa transparente de barniz sobre un dibujo previo a lápiz o a pluma. Con el fin de evitar que los papeles de poco peso se ondulasen cuando se les aplicaba la pintura, el soporte se solía humedecer y tensar sobre un tablero o marco especial. Realizada esta operación, podían aplicarse delgadas capas de color, con anchos y suaves pinceles de cibelina, en capas sucesivas que permitían que la luz pasase a través de las capas de pintura y se reflejase en el papel blanco, produciendo efectos brillantes y luminosos.
A diferencia del óleo, la acuarela se basa en un sistema de trabajo que va de los claros a los oscuros, añadiéndose posteriores aplicaciones de color para los tonos más oscuros e intensos. Si se aplica la pintura al papel mientras está húmedo, el efecto resultante es la dulcificación de los bordes del color, fundiéndose suavemente las pinceladas y eliminándose las líneas duras.
En la paleta no se incluye ningún blanco opaco; en su lugar se dejan sin cubrir zonas de papel o se cubren muy ligeramente. Se pueden lograr efectos especiales mediante diferentes técnicas «reductivas». Una zona plana de color puede avivarse humedeciéndola y quitando el exceso de pintura con un papel o una esponja, descargando de color los puntos más sobresalientes del grano del papel y dejando al descubierto pequeñas zonas blancas. Pueden levantarse asimismo pequeñas zonas de color local con un pincel mojado o con un



Estudio de nubes de Hampstead, de John Constable; lápiz y acuarela sobre papel; 19 × 22,8 cm.; 1830; Victoria and Albert Museum, Londres. Delgadas capas de color ocultan apenas el papel blanco, que en algunas zonas se dejó sin pintura para conseguir retazos de cielo blanco. Cuando se aplica una pincelada muy mojada, el color se acumula en los bordes.



Azul n.º 2, de Georgia O'Keefe; acuarela sobre papel; 16 × 11 cm.; 1916; Museo de Brooklyn, Nueva York. En este caso O'Keefe utiliza toda la gama de intensidad de la acuarela transparente. La humedad ha producido una ligera ondulación del papel.



Raspadores y borradores de la *Lista de acuarelas de Winsor y Newton;* mediados del siglo XIX.

raspador para permitir el afloramiento de un toque de luz. Por otra parte, el artista puede ocultar, con un agente que repela el agua —cera, óleo o una moderna goma líquida especial para ello—, zonas que no quiere que tomen color alguno; estos productos pueden limpiarse mientras se realiza la pintura o después de acabada. Turner, cuyas innovaciones técnicas hicieron a la acuarela casi tan versátil como el óleo, solía, según se dice, «humedecer, empastar, borrar y raspar con la uña del dedo gordo» para lograr los efectos deseados. Los pigmentos que se conocen como fugitivos empezaron a preferirse por su transparencia mucho después de que dejaran de emplearse en la pintura al óleo; entre ellos, las sustancias orgánicas carmín e índigo (que a menudo se mezclaba con gutagamba para obtener los verdes). Sin embargo, en el siglo XIX se hicieron intentos de emular en acuarela la técnica del óleo, lo cual llevó a la introducción del blanco en la paleta. El albayalde, el pigmento blanco más importante en la pintura al óleo, no se podía usar con garantías en acuarela, debido a que se oscurece al exponerlo al aire si no está protegido con aceite o barniz.

En 1834, Winsor y Newton produjeron blanco chino, fabricado con un fino pigmento de óxido de cinc, que resultó aceptable para aplicar toques de luz con blanco opaco, y más tarde, zonas completas de color sólido. Gran parte del atractivo de la acuarela está en su transparencia, pero estas variaciones en la técnica permiten al artista emplear contrastes todavía más originales de color.

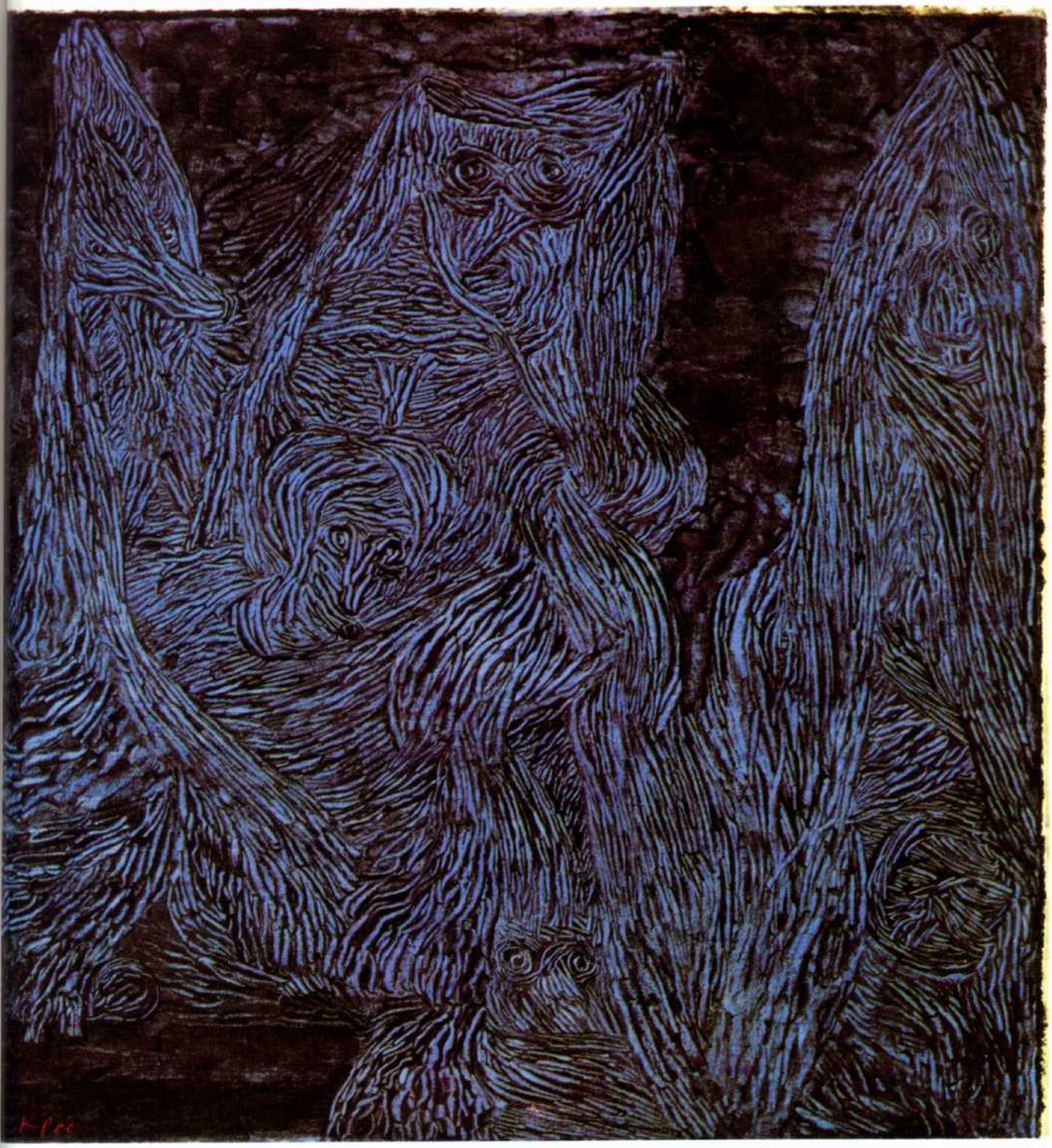
A comienzos del presente siglo la distinción entre «bocetado» de acuarela y pintura «acabada» se hizo muy confusa.

Aguada. La aguada es una acuarela opaca. Se basa en el mismo medio aglutinante, la goma arábiga, si bien suele contener una proporción ligeramente mayor que la acuarela transparente. La opacidad se obtiene mediante la inclusión de pigmentos blancos inertes, principalmente tiza y sulfato de bario *(blanc fixe)*. En diferentes épocas han existido variantes de la aguada y se ha hecho popular en este siglo para la ilustración comercial.

La aguada seca con rapidez y se adecúa muy bien para pintar zonas planas y sólidas de color vivo. Tiene un espesor definido, si bien se puede usar en finas capas si se desea. A diferencia de la acuarela, no depende para sus efectos del reflejo de la luz en el papel; su fuerza y brillantez proceden de la adición de blanco a pigmentos puros, y del reflejo de la luz sobre la propia superficie pintada. Debido a su capacidad para cubrir, la aguada se puede aplicar a papeles de color o coloreados, lo cual permite al artista trabajar más deprisa, añadiendo sombras y toques de luz.

Para mayor información:

Cohn, M. B.: *Wash and Gouache: a Study of the Development of the Materials of Watercolour,* Cambridge, Mass., 1977. Koschatzky, W.: *Watercolour: History and Technique,* Nueva York, 1969. Junoy, J. M.: *Los oficios artísticos,* Barcelona, 1945.



La noche de Walpurgis, de Paul Klee; aguada sobre tela; 51 × 47 cm.; 1935; Tate Gallery, Londres.
Los artistas modernos como Klee, para los que el color es lo más importante, trabajaron tanto con aguada como con acuarela. La técnica de Klee va desde las capas finas hasta zonas densas y opacas.

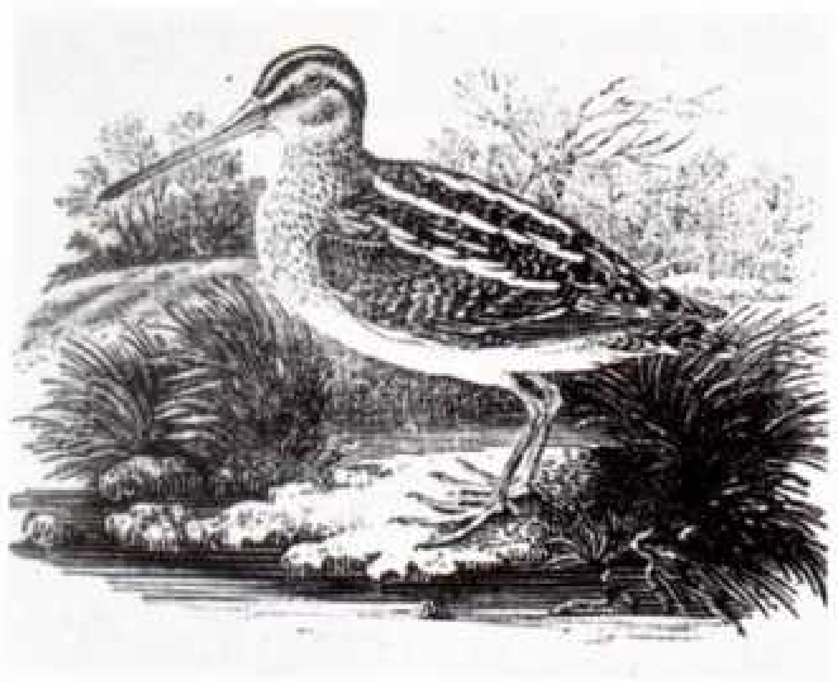
LA IMPRESIÓN

La evolución de las técnicas de impresión hizo posible reproducir una serie de copias a partir de una sola imagen. Aunque doscientos años antes de nuestra era los chinos hicieron calcos sobre piedra mediante el sistema de estirar una tela sobre la imagen en relieve, y frotar después con un pigmento, la invención de la impresión propiamente dicha no se dejó hasta que se pudo disponer fácilmente de papel.

Los sistemas utilizados para registrar la imagen se dividen en tres categorías: 1.ª, *impresión en relieve,* en la que la imagen se obtiene de una superficie sobresaliente, como en los grabados en madera; 2.ª, *impresión en huecograbado,* en la que la imagen consiste en una zona cincelada o vaciada en una plancha de metal, como ocurre en las técnicas de grabado al buril o al aguafuerte; 3.ª, *impresión plana,* en la que tanto la imagen como el fondo se registran en el mismo nivel, como ocurre en la litografía. Estos sistemas exigen el registro de la imagen mediante algún método autográfico o, en el caso de las técnicas modernas, fotomecánico, seguido del entintado de la plancha, bloque de madera, o piedra, que después se pone en contacto con una hoja de papel colocando ambos en una prensa que transfiere la tinta al papel.

Impresión en relieve. Como su nombre indica, en esta técnica la imagen se imprime por contacto de las partes del bloque que se han dejado en relieve; las zonas en blanco se logran recortando y vaciando las partes del relieve que convengan. La tinta se aplica sobre la parte en relieve del bloque y se transfiere la imagen al papel frotando la hoja por el dorso o mediante la aplicación de una presión vertical con la ayuda de una prensa. No se requiere mucha presión para transferir la tinta, debido a que se encuentra sobre la superficie del relieve. Las zonas entintadas del papel pueden mostrar ligeras hendiduras debido a la presión ejercida por la plancha en la impresión.

Grabado en madera. Apareció en Europa alrededor del año 1400: se corta un bloque de madera, por lo regular de 2,5 cm. de espesor, en sentido longitudinal a la veta del árbol y se alisa su superficie. A menos que se desee crear efectos artísticos especiales mediante una madera veteada, se utilizan maderas blancas, sin veta, como el cerezo, el arce o el peral. La imagen se dibuja sobre el bloque o sobre una hoja de papel encolada al bloque y, a continuación, se recorta la madera con gubias y cuchillas. Debido a la propia naturaleza de la madera, la técnica es más adecuada para las zonas extensas de blanco y negro que para las líneas finas, pero algunos artistas han logrado notables resultados en este sentido. El método europeo de entintar el bloque consiste en la aplicación de una capa de espesor uniforme de tinta



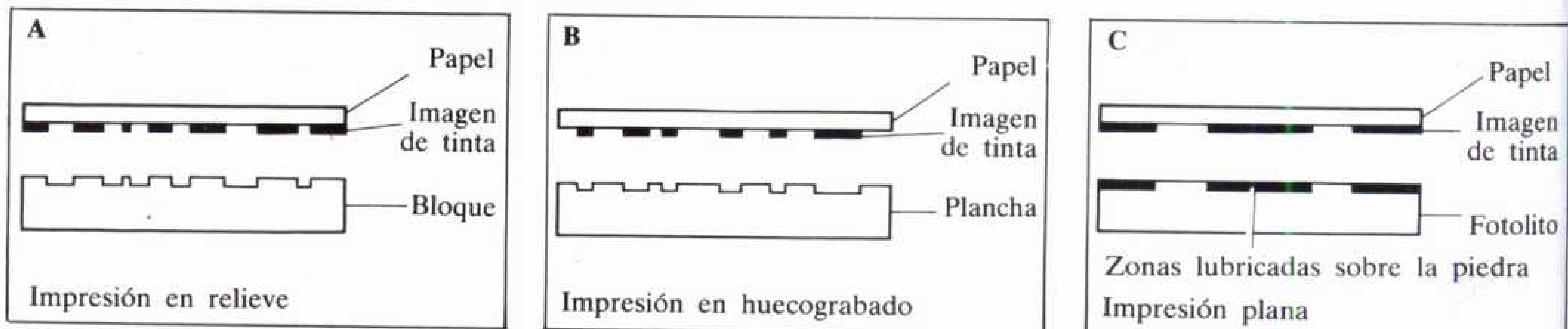
El becardón, de Thomas Bewick, tomado de su libro *A History of British Birds (Pájaros acuáticos,* 1804); un ejemplo de grabado sobre madera con buril.



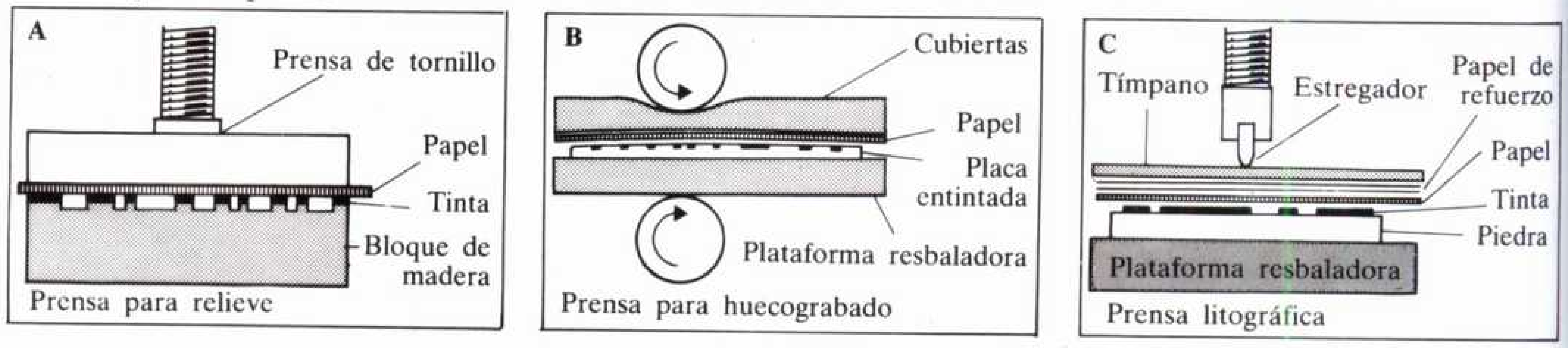
El beso, de Edward Munch; grabado en madera por incisión; 44 × 44 cm.; 1902; Munch Museum, Oslo. Munch utilizó dos bloques para imprimir este grabado. La zona más clara muestra la veta del bloque.

Diagrama de las tres formas diferentes de técnicas de impresión, en el que se ve el modo en que se prepara el bloque, la posición de la imagen entintada sobre el papel y las prensas utilizadas.

Técnicas de impresión



Prensas para imprimir



de imprimir oleosa con el auxilio de un rodillo. En Oriente se aplicaba sobre el bloque, a pincel, una tinta compuesta de pigmento ligado con pasta de harina de arroz y agua, lo que permitía obtener sutiles gradaciones de color. Se pueden hacer también grabados de madera de colores preparando una serie de bloques, a los que se aplican tintas de diferentes colores, tras lo cual se superponen sus imágenes en el papel.

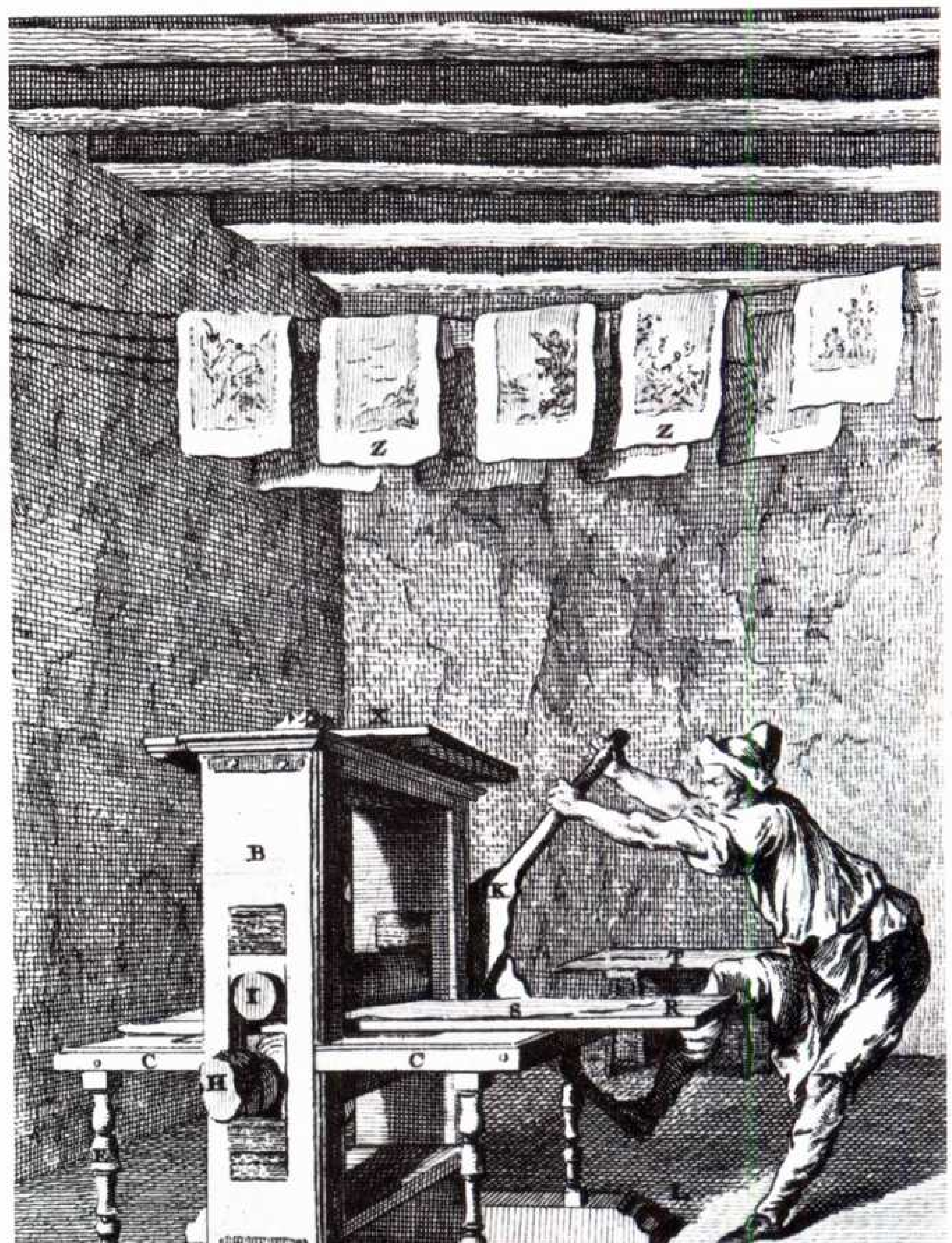
Grabado de madera a buril. Si un bloque de madera dura, de veta apretada como el boj, se sierra en sentido transversal a la veta, es posible grabar en él líneas finas por un método similar al de las técnicas de grabado en metal. El grabador considera la superficie como un fondo negro y vacía su diseño para formar líneas blancas; por eso se conoce como método de la línea blanca. En este sentido es un método positivo por cuanto el diseño se vacía en el bloque, mientras que el grabado por incisión es un método negativo, porque las que se vacían son las partes que no pertenecen al diseño. El grabador de madera a buril utiliza herramientas semejantes a las del grabador de metal, como el buril, en lugar de cuchillas y gubias.

Impresión en huecograbado. En esta técnica, la imagen se graba en la plancha a mano, en el caso del grabado a buril, o mediante ácidos, en el caso del aguafuerte. La placa se mancha con una tinta menos viscosa que la utilizada para la impresión en relieve, con el fin de que se introduzca en los surcos de la plancha. Antes de la impresión, la superficie de la plancha se limpia cuidadosamente. La tinta se transfiere de la placa al papel en una prensa provista de dos cilindros que giran en direcciones opuestas. El papel se ablanda con agua y se prensa entre la plancha y una cubierta. Es necesario ejercer una fuerte presión para asegurar un adecuado transporte de la tinta. En el papel puede verse una marca de la plancha, y las impresiones tienen un ligero relieve al quedar la tinta plasmada donde el papel ha entrado en las depresiones de la plancha. Como es imposible que las zonas muy amplias vaciadas en la plancha retengan la tinta cuando se limpia la superficie, el método del huecograbado no permite imprimir los sólidos colores oscuros que se producen fácilmente en los métodos de relieve.

Grabado al buril. La imagen se registra sobre una plancha de metal



Adán y Eva, de Alberto Durero; grabado a buril; 25 × 19 cm.; 1504.



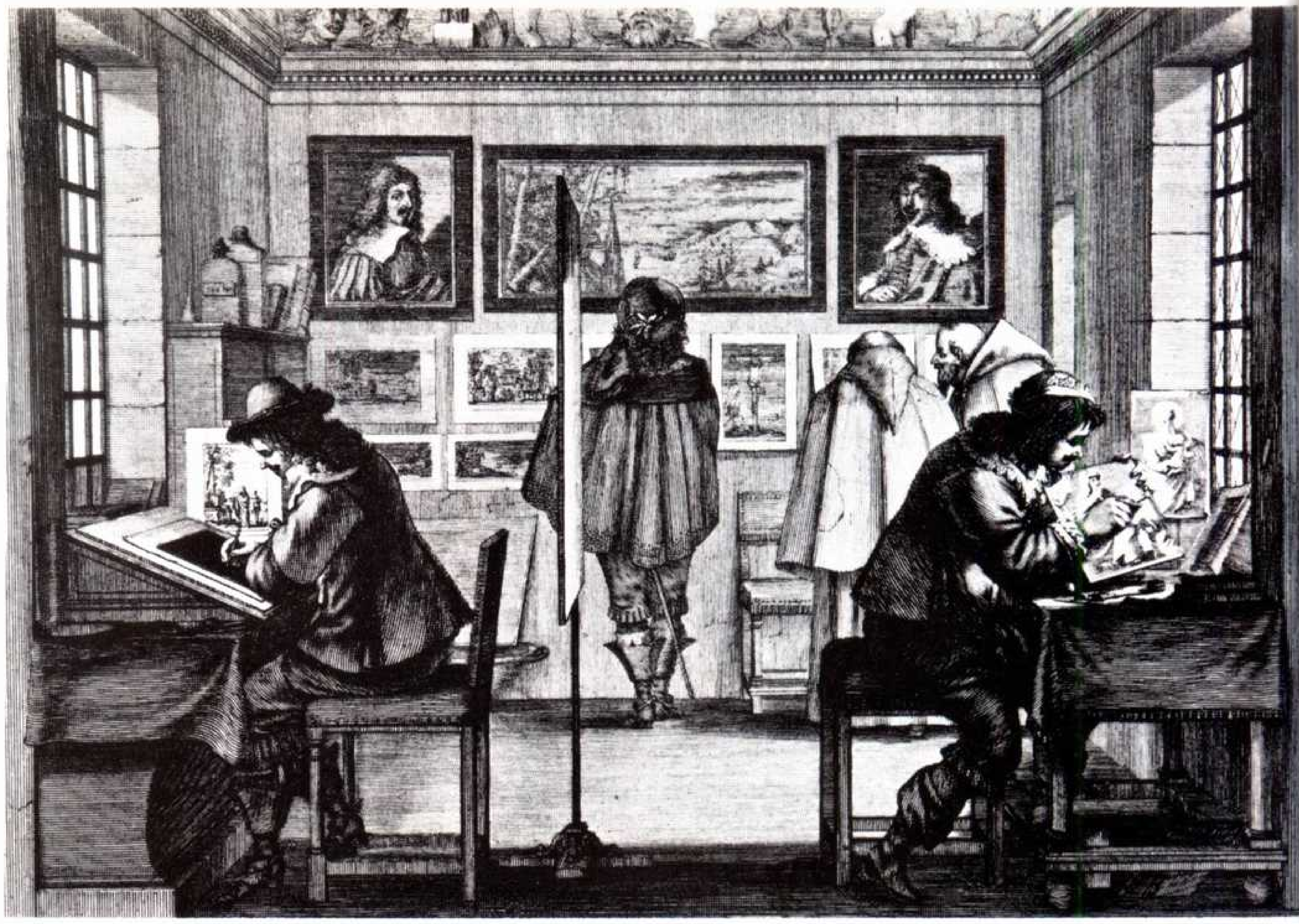
Grabado de una prensa para huecograbado extraído de *De la Manière de Graver à Eau Forte et au Burin,* de Abraham Bosse; 1758.

finamente pulida, que suele ser de cobre, pero que algunas veces es de otros metales, por ejemplo cinc. Las líneas se graban en una plancha utilizando un grabador o buril que se empuja hacia adelante con la mano. La viruta de metal levantada va saliendo por delante de la herramienta, dejando a cada lado del surco abierto una ligera rebaba. Como en los grabados se requieren líneas nítidas, estas rebabas se eliminan con un raspador, herramienta que se usa también para hacer correcciones; se va quitando metal según el ancho del raspador y hasta el fondo del surco original, luego se martilla la depresión por el dorso de la plancha para que se rellene por desplazamiento del metal. Se puede utilizar un bruñidor para eliminar rayas superficiales desgastando algo el metal.

Grabado a la punta seca. La preparación de la plancha es similar a la que se realiza en el caso del grabado a buril, salvo que se utiliza una punta muy afilada para abrir las líneas del diseño en la plancha. Las puntas se manejan más como un lápiz que como un buril o grabador. A cada lado del trazo, el metal trabajado forma pequeñas rebabas que retienen la tinta e imprimen líneas suaves. Sin embargo, como es delicada y se desgasta con rapidez, no es probable que este tipo de plancha permita imprimir más de 20 ó 30 láminas. El grabado a la punta seca se usa algunas veces en combinación con otras técnicas de huecograbado.

Grabado al aguafuerte. Se cubre la plancha con una capa de barniz resistente a los ácidos —compuesta de una mezcla de ceras, gomas y resinas— que se aplica en caliente. Cuando esta capa se enfría, se vuelve transparente, pero puede ennegrecerse pasándola por encima de una llama, lo cual permite al artista ver el resultado de su dibujo. El diseño se realiza sobre el fondo negro con una punta afilada, exponiendo la superficie del cobre donde se desea que se graben líneas. Los bordes y el envés de la plancha están protegidos con una capa de barniz y toda la plancha se sumerge en un baño de ácido diluido, por lo general nítrico o clorhídrico. Esta operación se conoce con el nombre de «mordido». Cuando las líneas más finas han quedado suficientemente grabadas, se retira la plancha del ácido y se protegen aquéllos con una capa de barniz para realizar la siguiente grabación. Puede hacerse una serie de mordidos para controlar la profundidad y el grosor de las líneas, obstruyendo con barniz las que ya están suficientemente grabadas antes de pasar a la siguiente. Como las puntas pueden correr con mayor facilidad sobre la superficie de la plancha, los aguafuertes suelen ser de un estilo más libre que los grabados a buril. También se pueden distinguir por el final «cuadrado» de las líneas, que contrasta con el final ahusado de la línea del buril, producido al sacar a la superficie la herramienta.

Grabado al negro, o mezzotinto. Los métodos mencionados hasta ahora



2. Grabado a buril, también del tratado de Bosse, que muestra el taller de un grabador. El hombre de la izquierda está trazando el diseño sobre una plancha. El hombre de la derecha graba la plancha con buril.



3. *Giovanna Bacelli vestida de bacante,* grabado al negro de John Raphael Smith. El *mezzotinto* (llamado en francés *La manière anglaise)* se utilizó como técnica de reproducción.



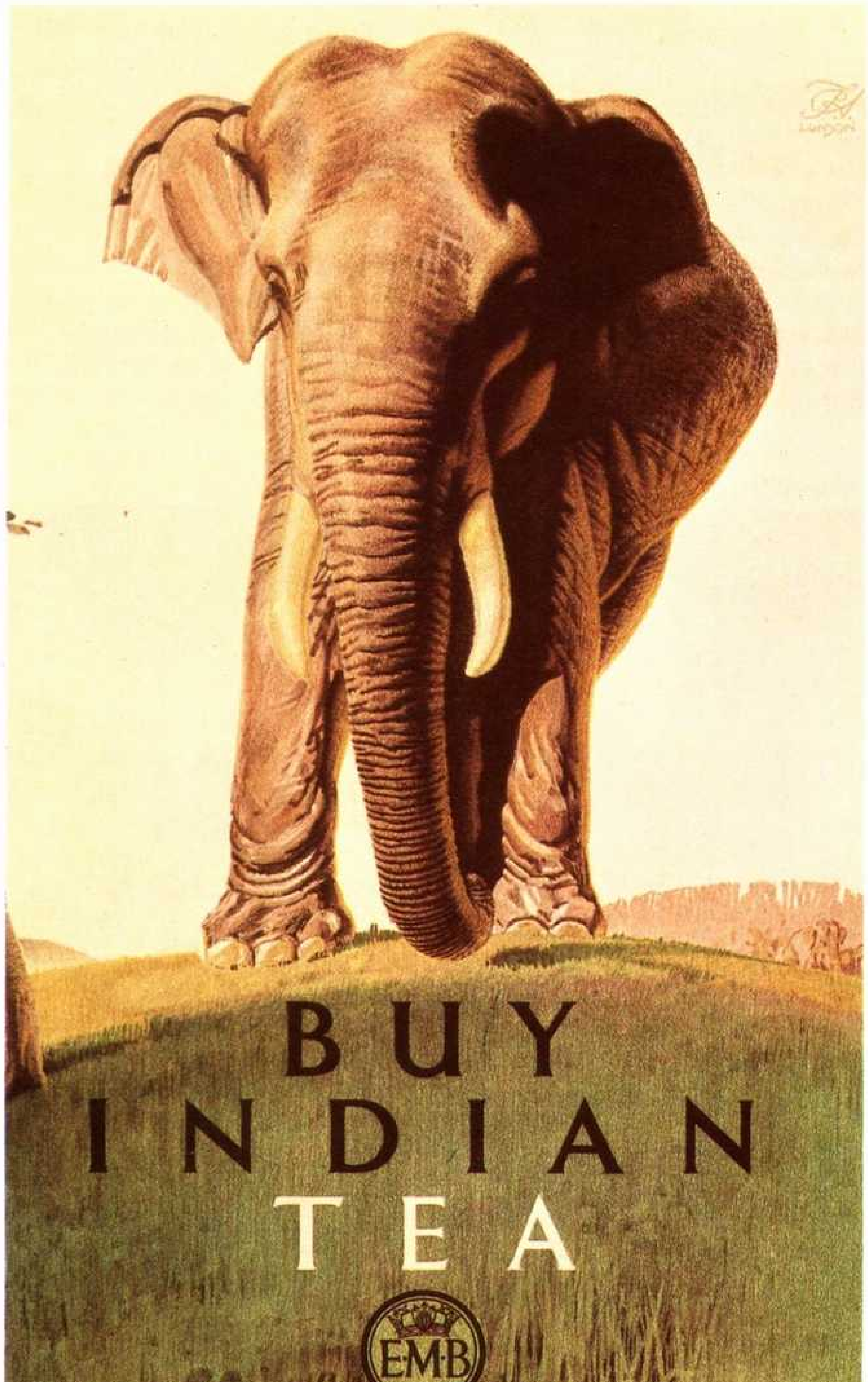
1. Diagrama del tratado de Bosse en el que se muestran diferentes herramientas para dibujo al *crayon.*
La ilustración fue grabada al aguafuerte por L. Bonnet, que inventó el proceso de aguafuerte en 1740. El diseño se pasa a un fondo grabado al aguafuerte y luego se muerde con ácido. Mediante el punteo con una o varias puntas (figuras 1, 2 y 3), con el uso del *matoir* (punzón con algún dibujo; grabado figuras 5, 6 y 7) o la *roulette* (ruedecilla dentada; figuras 8 y 9), se producía el efecto.

son técnicas lineales; el grabado al negro y al aguatinta son técnicas tonales, basándose el primero en el grabado a buril y el segundo en el aguafuerte. El *mezzotinto* fue inventado por Ludwig von Siegen a mediados del siglo XVII. Con el empleo de esta técnica, el grabador realiza sus diseños tomando como base el negro para ir poniendo los toques de luz. Es el negativo de otras técnicas de huecograbado. La superficie de la plancha se puntea utilizando un balancín especial cuya hoja se sostiene en posición vertical, con respecto a la plancha, y se hace oscilar sobre su superficie en varias direcciones. Cada balanceo produce una rebaba en el metal, de modo que cuando se concluye la operación la plancha imprimirá en negro. Para obtener zonas más luminosas se eliminan las rebabas utilizando rasquetas especiales y para los toques de luz se bruñe la plancha con el fin de que no retenga tinta alguna. Los errores pueden corregirse levantando nuevamente rebabas con una ruedecilla dentada.

Grabado al aguatinta. El aguatinta fue inventado por Jean-Baptiste Leprince en la segunda mitad del siglo XVIII. Se aplica a la plancha asfalto o resina pulverizados espolvoreándolos o dejando que se evapore sobre la plancha una solución de ellos en alcohol. El polvo se fija calentando la plancha, con lo que se le proporciona un fondo poroso entre el que puede penetrar el ácido. El grabador obtura y cubre con barniz aquellas zonas de la plancha que quiere que aparezcan como tonos claros y deja que la plancha sea mordida hasta la profundidad que requiere su siguiente tono. El proceso se repite obturando nuevamente y sometiendo la plancha al ácido hasta que se obtienen todos los tonos.

Para mayor información:

Chamberlain, W.: *The Thames and Hudson Manual of Etching and Engraving,* Londres, 1977. Gross, A.: *Etching, Engraving, and Intaglio Printing,* Londres, 1973. Hind, A. M.: *A Guide to the Processes and Schools of Engraving,* Londres, 1933. Hind, A. M.: *An Introduction to a History of Wookcut,* Nueva York, 1963. Hind, A. M.: *History of Engraving and Etching,* Nueva York, 1963. Lumsden, E. S.: *The Art of Etching,* Nueva York, 1962. Vicary, R.: *The Thames and Hudson Manual of Lithography,* Londres, 1976. Chueca, F.: *Historia del Arte universal.* Ed. Moretón, 1967.





4. *Compre té indio,* cartel editado por el Consejo de comercialización del Imperio Británico, c. 1930.

5. *Deutsche Lufthansa,* de Otto Arpke (1930); litografía en color; Victoria and Albert Museum, Londres.

CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN

La conservación requiere el cuidado y mantenimiento de las obras de arte, pues todas ellas, tras un período más o menos largo, quedan sometidas a alteraciones y deterioros. Esto puede obedecer a varios factores: cambios químicos, físicos y biológicos que se produzcan en virtud de la inestabilidad inherente a los materiales con que está hecho un objeto o uso de técnicas defectuosas, malas condiciones ambientales, el mal trato, daños accidentales o deliberados. Determinados cambios en los estados de los materiales son inevitables e irreversibles, pero se puede reducir el deterioro mediante un tratamiento adecuado de conservación. Sin embargo, esto exige un profundo conocimiento del valor histórico y artístico del objeto en cuestión, así como de su estructura química y física.

Existe una conciencia cada vez mayor de que los factores ambientales tienen una importancia fundamental a la hora de determinar la duración de los objetos, así como de que gran parte del trabajo de restauración realizado en el pasado podría haberse evitado con un trato cuidadoso. Los materiales orgánicos, como el lienzo, madera, papel, ciertos pigmentos y la mayoría de los medios adhesivos, son particularmente sensibles a los cambios ambientales. Un nivel de humedad y una temperatura excesivamente elevados o bajos, así como demasiada luz, y la polución atmosférica, contribuyen al deterioro de los objetos. Los museos y las galerías de arte normalmente intentan mantener una atmósfera estable, pero las condiciones de las casas particulares y los edificios históricos son más difíciles de regular.

Si, a pesar de todos estos cuidados, es necesario un tratamiento activo de restauración, éste debe ser realizado únicamente por un conservador experto, especializado en el campo correspondiente; se puede causar un daño irreparable de forma inadvertida aplicando entusiastas métodos de aficionado. La conservación profesional mantiene la autenticidad del objeto y evita todo tratamiento innecesario.

Cuadros. Normalmente están pintados sobre tablas o lienzos y presentan una estructura multiestratificada en la que pueden descomponerse uno o más de sus elementos.

Soportes. Tanto la madera como el lienzo están sujetos a cambios dimensionales de acuerdo con las variaciones de la humedad relativa y la temperatura. Las tablas, especialmente cuando están compuestas de varias piezas de madera ensambladas, son propensas a cuartearse y combarse. En el pasado esto se corregía aplicando al dorso un entramado de madera; sin embargo, estos métodos pueden producir más daño aún al introducir nuevas tensiones. Hoy día, la conservación se centra en evitar alteraciones del soporte regulando el ambiente. El lienzo se debilita con el paso del tiempo, especialmente en puntos de fuerte tensión, como, por ejemplo, los bordes, por donde va sujeto al bastidor, y llega un momento en que ya no puede servir de soporte a la pintura. El remedio usual consiste en forrar el cuadro; esto requiere fijar un nuevo lienzo a la parte trasera del original con cola, resina o algún adhesivo a base de cera. La mayoría de los cuadros que tienen más de cien años han sido forrados, algunas veces como medida preventiva. Hoy día se está llevando a cabo una intensa labor de investigación sobre el modo de mejorar los métodos de revestimiento con tejidos adhesivos y sintéticos; no obstante, el revestimiento se evita siempre que es posible, ya que entraña el riesgo de alterar para siempre el aspecto y la textura superficial de la pintura. En condiciones de extremada humedad (por encima del 70 % de humedad relativa), los soportes pueden ser atacados por mohos o insectos y es necesario fumigar.

Fondo y capas de pintura. El movimiento del soporte y una técnica pictórica defectuosa pueden causar la segmentación de la pintura y el fondo, que se resquebraja y llega a separarse. Si no se pone freno a esto, se producirá una pérdida de pintura, y por ello deben consolidarse las escamas desprendidas con adhesivos, de forma que vuelvan a quedar fijadas.

Barniz. Los barnices de resina natural, y algunos sintéticos, se ponen con el tiempo amarillos, se vuelven quebradizos o turbios, y la superficie del cuadro queda desvaída o encubierta. La eliminación del barniz únicamente debe llevarla a cabo un experto en conservación.

Cambios irreversibles en los cuadros.

Grietas. La red de grietas que aparece en la mayoría de los cuadros, llamada *craquelure,* se desarrolla a medida que el medio se



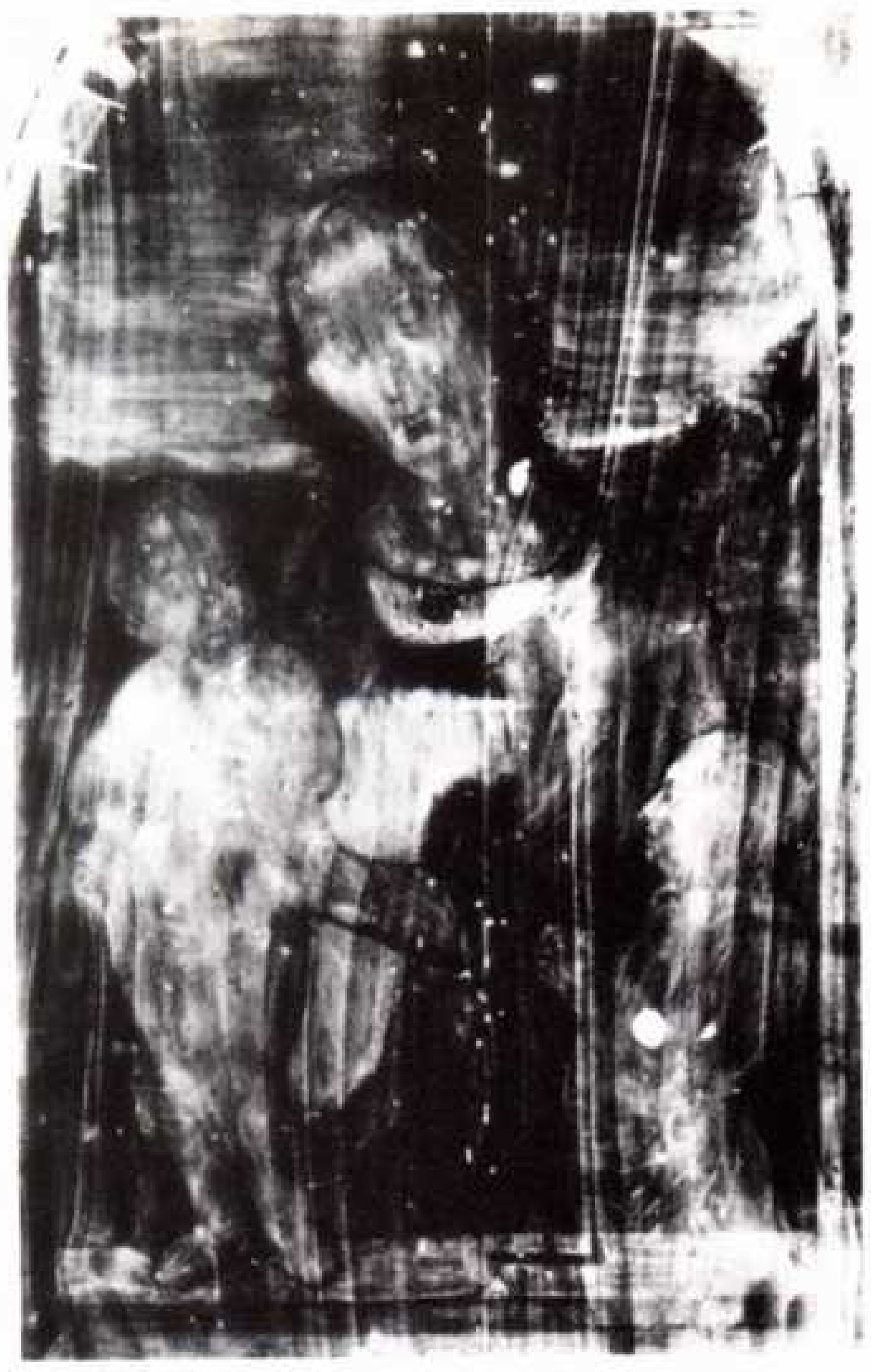


San Francisco, pintado por un alumno de Rubens y fotografiado con rayos X.

A partir de la década de 1920 los rayos X han ayudado al restaurador en el examen de cuadros. Del mismo modo que revelan la estructura de la tabla o el soporte del lienzo, incluyendo cualquier juntura o adición, proporcionan información sobre las capas de pintura. En este caso, los rayos X ponen de manifiesto que la pintura ha sido ejecutada sobre otro retrato, el de un noble.



Cuatro etapas de la restauración de *La Virgen y el Niño con San Juan,* de Perugino (1448-1523); óleo sobre tablero; 69 × 44 cm.; National Gallery, Londres. Antes de la restauración. El cuadro estaba ejecutado sobre una tabla rectangular de madera de álamo.



Radiografía del cuadro antes de someterlo a tratamiento. Revela que el cuadro tuvo en su día un cerco superior curvilíneo que quedó cortado y adoptó una forma rectangular por añadido de las esquinas. Pueden apreciarse claramente los clavos y tornillos que sujetan las esquinas.



Pruebas de limpieza. Antes de limpiar un cuadro, se hace la prueba de eliminar el barniz y retocar debajo en un área pequeña. Estas pruebas añaden datos al conocimiento que se tenga de la estructura del cuadro gracias a los rayos X. En este caso, confirmaron que las esquinas superiores eran un añadido posterior y que la imagen de San Juan (en primer término, a la derecha) en un principio aparecía delante del antepecho, que también ha sido repintado.



Después de la restauración. Las falsas esquinas y todas las capas no originales de pintura han sido suprimidas, mostrando la auténtica composición y condición del cuadro. Se ha reconstruido el arco desaparecido con el fin de enmarcar el cuadro conforme a su forma original, pero no se ha intentado ocultar la juntura visible entre el papel original y la reconstrucción.

seca, o sea, como resultado del movimiento de la película de pintura seca y quebradiza que se produce con el paso del tiempo. Esto puede resultar muy perturbador a la vista, pero no se puede corregir.
Amarilleamiento. Se produce en todos los óleos que se secan. Puede originar cambios de color, especialmente en zonas pálidas y azules.
Pentimento. Con el paso del tiempo, el incremento de la transparencia del medio oleoso puede hacer visibles, a través de las capas superiores de pintura, cambios efectuados por el propio artista durante la ejecución del cuadro *(pentimenti).*
Cambios de color. Cuando se han utilizado pigmentos fugitivos, como algunas lacas orgánicas rojas y amarillas, éstas tienden a desvanecerse bajo la acción de la luz y no pueden ser restauradas. El resinato de cobre verde se vuelve a menudo marrón, y el esmalte de pigmento azul puede convertirse en gris en un medio oleoso.

Papel. El papel está compuesto de fibras de celulosa procedentes de pulpa de trapos o de madera. Sus principales enemigos son la acidez y la contaminación del aire.
Acidez. Puede resultar de la misma fabricación del papel con pulpa de madera y de la introducción de alumbre. El papel necesita un pH neutro, aproximadamente de 7, ya que el exceso de alcalinidad también le perjudica. Todos los procesos de desacidificación constituyen medidas a corto plazo, ya que la contaminación atmosférica puede incrementar la acidez. El papel es higroscópico; absorbe agua. La humedad, en combinación con el dióxido de azufre del aire —un importante contaminante de la atmósfera—, forma ácido sulfúrico. Los óxidos nitrosos del aire combinan con el agua formando ácido nítrico. Partículas metálicas microscópicas pueden situarse en el papel durante su manufactura y reaccionan luego con el dióxido de azufre produciendo puntos marrones, fenómeno denominado algunas veces «moteado».
Luz y calor. El nivel luminoso recomendado para el papel es de 50 lux (unidades de intensidad luminosa). Un nivel luminoso elevado puede alterar el color del papel y, lo que es aún más significativo, decolorar los pigmentos. Las temperaturas altas aumentan la tasa total de reacciones químicas, y por ello las obras ejecutadas en papel no deben ser expuestas a zonas demasiado altas de la pared, sobre puntos de calor o bajo luz solar directa.
Humedad. Se recomienda un nivel del 50 % de humedad relativa, ya que en situación de extrema humedad amenazan el hongo y el moho, por lo que en ningún caso debe pasarse del 65 %. El moho se alimenta de apresto, celulosa y empastamientos tales como la goma arábiga o la goma tragacanto, que se emplean en acuarelas y pasteles.
Montaje y armazón. Causa importante del deterioro del papel son el montaje y armazón sobre tableros baratos, que pueden transmitir acidez al papel, o sobre madera, que exuda resinas. Siempre debe utilizarse el «tablero de museo», hecho de fibras de algodón, sin acidez posible, de elevada calidad. No ha de colocarse el papel directamente sobre el tablero, sino aislado a través de una lámina de papel japonés de buena calidad, que permita expansiones y contracciones de acuerdo con las variaciones de las condiciones atmosféricas.

LA ESCULTURA

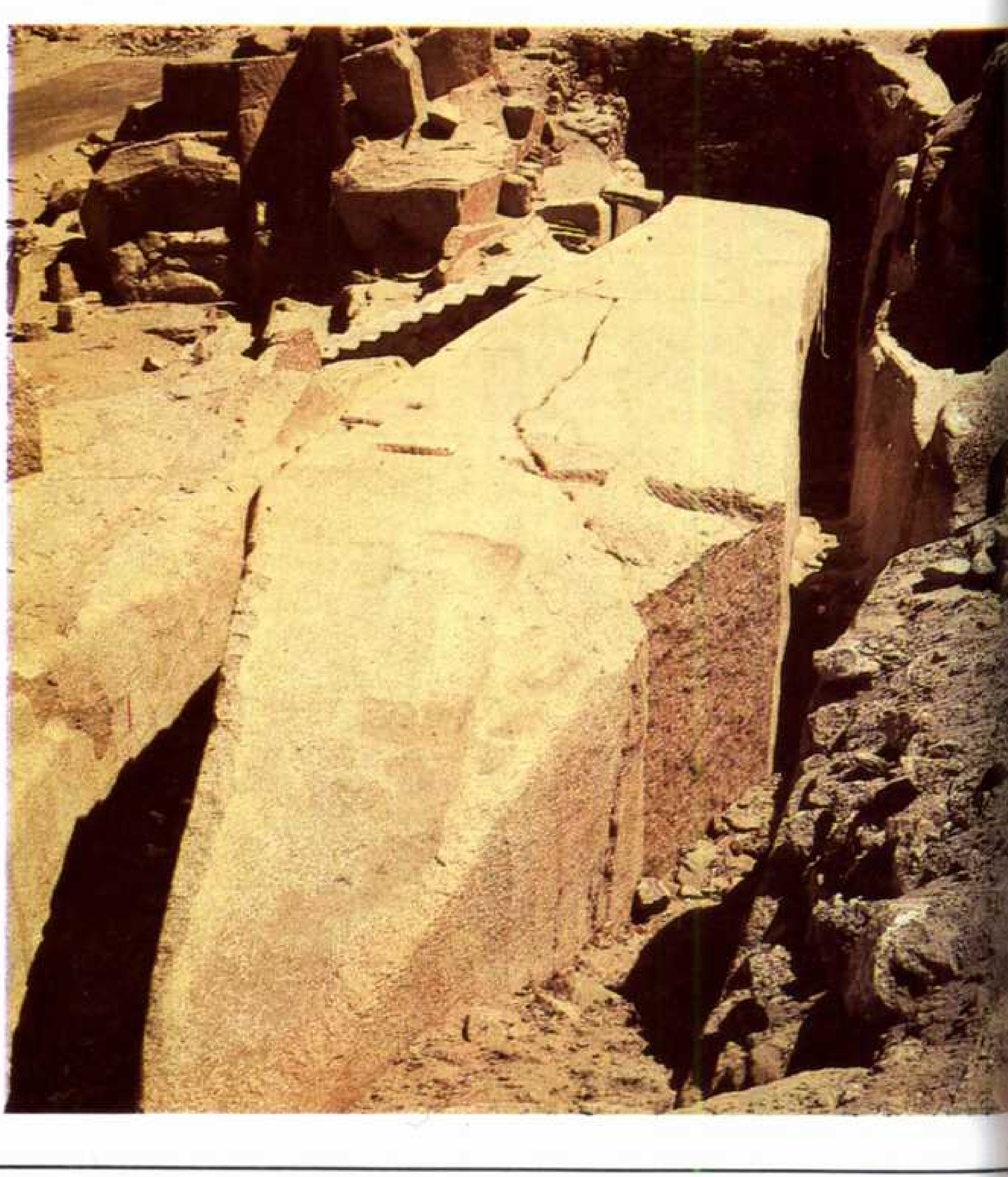
La distinción entre modelado, tallado y vaciado tiene una importancia fundamental en la apreciación de las técnicas escultóricas. Plinio (23-79 d. de C.) en su *Historia Natural* hizo referencia a *plastica, sculptura y fusoria,* lo que demuestra que ya en la antigüedad se reconocía esta división en el arte. Las diferentes clases de escultura se tratan en los escudos del Renacimiento. Leon Battista Alberti (1404-72) en su *De Statua* expresa claramente la diferencia que existe entre el modelador que trabaja en cera o arcilla, y puede añadir material o quitarlo, y el tallista que sólo puede quitar para sacar a la luz la figura oculta en un bloque de mármol. En 1549, Miguel Ángel escribió una carta a Benedetto Varchi, un historiador florentino, en la que mencionaba los méritos relativos de la escultura y la pintura. En ella decía que un escultor puede trabajar quitando, *per forza di levare,* como sucede en el caso de la talla de mármol, o añadiendo, *per via di porre,* como en el caso del modelado de arcilla o cera, y señalaba que esta última técnica se asemejaba a la pintura. Giorgio Vasari (1511-73) dio comienzo a su tratado de escultura diciendo que el escultor quita todo lo superfluo y reduce el material a la forma que existe en la mente del artista.

Las técnicas de vaciado dependen por completo de la preparación de un modelo inicial, que puede reproducirse después en metal mediante diversos métodos. Esa dependencia del tallado de un modelo preliminar, ya sea pequeño, ya de tamaño natural, ha ido variando con el paso de los siglos.

Resulta interesante destacar lo poco que han cambiado a través de los siglos las técnicas de tallado y modelado, en comparación con otras técnicas de las bellas artes. Sólo durante el siglo XX se han producido cambios fundamentales, con la introducción de materiales sintéticos, como la fibra de vidrio, y de nuevos métodos de trabajo, como la soldadura.



La cantera de travertina de Tívoli, Roma. La travertina es la piedra calcárea de Italia central, y la cantera más trabajada de esta piedra estaba cerca de Tívoli. Es de grano fino, gris-amarillenta, y resulta fácil de tallar recién extraída, pero se endurece con la exposición al aire. El Coliseo está construido con ella.



Obelisco inacabado del antiguo Egipto en las canteras de granito de Asuán, todavía sujeto por la base; fue abandonado porque la piedra se quebró. Muchas esculturas clásicas fueron talladas *in situ* y sólo se sacaban de las canteras cuando estaban acabadas, con idea de ahorrarse el desplazamiento de piedras que no pudieran ser utilizadas.

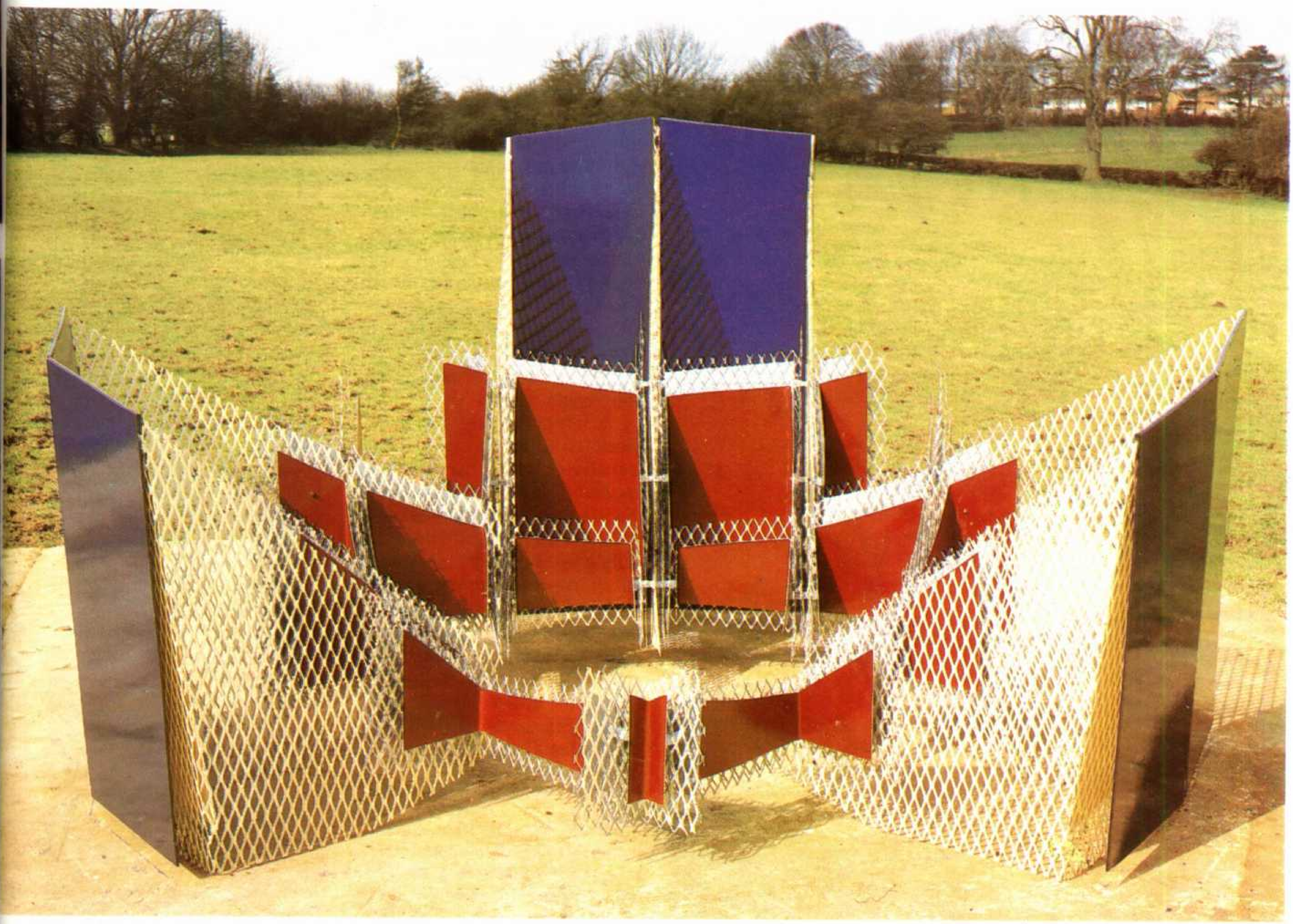


Relieve votivo griego en el que aparecen un mazo y un punzón, probablemente ofrecido por un escultor: 36 cm. de altura; Metropolitan Museum de Nueva York. En la obra punteada, el punzón se sostiene en perpendicular al bloque de piedra y se golpea con el mazo. Este choque produce muescas en lugar de las estrías que surgen cuando se aplica de forma oblicua el cincel a una superficie.



Detalle de un vaso griego *(hydria)* del pintor Galatino; 500 a. de C.; Museum of Fine Arts, Boston.
En estos vasos suele verse de vez en cuando cómo operaban con herramientas del escultor. Aquí se ve a un ebanista utilizando un taladro. Los movimientos hacia atrás y hacia adelante de arco ponen en movimiento el taladro sujeto con un mango.

Open (Red-Blue) Bound. Confín abierto (rojo-azul) de Phillip King; mallas y planchas de acero; 18 × 31 cm.; 1974-5; Rowan Gallery, Londres. King, uno de los escultores británicos más relevantes, fue de los primeros en valerse para su obra de la fibra de vidrio y poliéster. Esta escultura suya realizada en acero, con colores brillantes y primarios, queda realzada al exponerla en un exterior.



Tallado



Sansón matando a un filisteo, de Giovanni da Bologna; 211 cm. de altura; 1568; Victoria and Albert Museum, Londres.
Talla en mármol. Presenta orificios profundamente taladrados en la barba de Sansón, así como en el cabello de ambos.

Se han utilizado muchos materiales como base para tallar: piedra, madera, marfil y, quizá con más frecuencia que ninguno, mármol. Las estatuas de mármol del período clásico alcanzaron un punto extraordinario de perfección técnica que después se perdió y únicamente se recuperó durante el Renacimiento en Italia.
Los antiguos griegos obtenían el mármol de las canteras de las islas de Paros y Naxos, así como del Pentélico del Atica. Su método de tallado dependía de las herramientas disponibles. Antes del 500 a. de C. y de la introducción de instrumentos de hierro, los escultores tenían que valerse de herramientas de bronce, un metal blando que en seguida se despuntaba. La obra punteada, en la que se empleaba el punzón en perpendicular a la superficie, se podía realizar con una herramienta roma, y aún se advierten señales de ella en estatuas cuya superficie se desbastó con un punzón y después se pulió con un abrasivo. Este impacto perpendicular, a diferencia de la acción oblicua, más sutil, del cincel, tendía a enturbiar el mármol, cobrando éste una apariencia opaca y amarillenta en lugar del aspecto blanco y transparente que se le asocia. Del 500 a. de C. al día de hoy, apenas han variado las herramientas utilizadas por los escultores en mármol, aunque, en el ámbito individual, cada artista pueda mostrar sus preferencias por unas herramientas concretas. Las agujas o punzones suelen usarse para eliminar grandes trozos de piedra en las primeras etapas de la entalladura. Para moldear la figura se emplean cinceles chatos, de gancho y biselados. Para alisar la superficie del mármol suelen utilizarse rascadores, limas y otros elementos abrasivos como esmeril o piedra pómez. También se emplea el taladro allí donde es necesario quitar piedra hasta cierta profundidad. Desde el Renacimiento hasta el siglo XIX, el taladro fue una herramienta indispensable, ya que los sistemas de punteados desarrollados para pasar de un modelo a un bloque de mármol exigían practicar orificios a distintas profundidades del bloque, de acuerdo con las posiciones medidas sobre el modelo en cuestión.
Las primeras estatuas griegas se trabajaban directamente sobre el bloque de piedra; los escultores tallaban en derredor capa por capa y siempre mantenían en la mente el aspecto global, de forma similar al sistema seguido por los escultores egipcios de 2.000 años atrás. Se sabe muy poco de las técnicas de entalladura de la Edad Media. Fue una época de tremenda actividad en lo que se refiere a la realización de esculturas monumentales para catedrales góticas como la de Chartres. Teófilo escribió a comienzos del siglo XII acerca de la preparación de cinceles, limas y rascadores, pero no dijo nada de la talla de piedra. Hay pruebas de que se usaron agujas y cinceles chatos y ganchudos en la escultura de este período, pero no se sabe nada del trabajo previo.
En el Renacimiento italiano resurgió el interés por la talla al excavarse esculturas antiguas. Contaban con



grandes suministros de material de las canteras de mármol de Carrara. El método griego de trabajar el bloque en redondo, seguido por Donatello, fue abandonado por Miguel Ángel, quien tallaba el bloque tan sólo desde un lado. A medida que avanzaba el siglo XVI, los escultores fueron independizándose cada vez más del bloque, lo que significó una tendencia del escultor a evitar movimientos exagerados en la figura, con idea de ahorrar mármol y tiempo de trabajo, y a pensar más en términos de modelos.
Entre las obras de escultores manieristas tales como Giovanni da Bologna (1524-1608) aparecen esculturas que presentan muchos puntos de vista en lugar del estático que caracterizaba a las primeras obras del Renacimiento. Bernini (1589-1680) había escapado ya por completo del concepto renacentista de la figura enclavada dentro del bloque, y a menudo el movimiento de su escultura le obligaba a utilizar más de un bloque, idea que hubiera sido inconcebible a comienzos del Renacimiento. Durante los siglos XVIII y XIX cobraron mayor importancia los métodos de transferencia a partir de modelos. Rodin (1840-1917) trabajó la arcilla con extraordinaria habilidad, pero apenas tocó el mármol; la transferencia de sus modelos solían llevarla a cabo sus ayudantes.
El siglo XX ha sido testigo de un retorno de artistas tales como Henry Moore (1898) a los métodos del tallado.
Cuando los escultores empezaron a usar modelos para la preparación de estatuas de mármol, desarrollaron sistemas de punteado para pasar del modelo al bloque. La técnica más sencilla, practicada por los griegos, requería el uso de plomadas sujetas tanto al modelo como al bloque. Las medidas se tomaban en el primero y se taladraban los puntos equivalentes en el bloque. Benvenuto Cellini (1500-71) describe un método de transferencia que exigía la construcción de un esqueleto o caja alrededor tanto del modelo como del bloque; los puntos sobre el modelo se medían en relación a este marco. Una enciclopedia francesa del siglo XVIII muestra un sistema similar, según el cual se suspenden entramados cuadriculados sobre el modelo y el bloque, a partir del cual se cuelgan plomadas, midiéndose los puntos desde las líneas.
Los griegos y los romanos practicaron la obra en relieve, que no realizó, durante la Edad Media, pero volvió a ponerse de moda a comienzos del siglo XV. En ella se dan diferentes profundidades de proyección, que van desde el altorrelieve *(alto relievo)*, que casi se despega del fondo, hasta el relieve plano *(stiacciato relievo)*, pasando por el bajorrelieve *(basso relievo)*. Una diferencia importante entre los relieves clásico e italiano posterior consistió en que los clásicos estaban tallados en mármol, en su mayor parte, mientras que la mayoría de los otros se realizaban en bronce, y por lo tanto disponían de una preparación previa a través de una técnica de modelado.
Ciertos escritores clásicos describieron la práctica griega del tallado en madera, que hacía uso de la propia de aquellos lugares: el cedro, el pino y el olivo.
Desgraciadamente, nos han llegado pocas de estas obras: el clima griego, con sus inviernos fríos y húmedos y sus veranos calientes y secos, resulta absolutamente inadecuado para la conservación de la madera.
Los tallistas alemanes realizaron excelentes trabajos en madera; y de hecho, la madera, más que el mármol, constituyó su medio predominante. La madera de boj, material homogéneo que puede cortarse limpiamente en todas direcciones, era ideal para trabajar, y se utilizó con mucho en Europa del Norte.

La Ascensión, de Donatello; bajorrelieve tallado en mármol; 41 cm. de altura; Victoria and Albert Museum, Londres.



Virgen con Niño, de Veit Stoss; tallado en madera de boj: 22,5 cm. de altura; Victoria and Albert Museum, Londres.

Modelado

Desde un punto de vista técnico, el modelado es la menos complicada de las tres ramas escultóricas que hemos considerado. Es la representación de la forma artística con materiales plásticos tales como arcilla y cera. Las obras modeladas pueden ser expresiones acabadas de la idea del artista o, más frecuentemente, trabajos preparatorios de las otras dos ramas escultóricas. Hay dos tipos de modelado, previos a la talla y el vaciado: pequeños bocetos, *pensieri,* en los que se elabora la composición de la figura, seguidos de modelos a tamaño natural, que pueden ser transferidos a bloques de mármol o vaciados en bronce. Es posible que los escultores griegos clásicos prepararan modelos pequeños, pero, según Plinio, los primeros en utilizar modelos de tamaño natural fueron los escultores del período helenístico. Los primeros escultores renacentistas del siglo XV, como Donatello (1386-1466), trabajaban directamente, a partir de pequeños modelos, sobre el bloque de piedra. Los escultores del Alto Renacimiento preparaban modelos de tamaño natural y construían complicados mecanismos para después transferirlos a la piedra. Miguel Ángel (1475-1564) se valió de ambos métodos. Vasari utilizó sólo un pequeño modelo de cera para su *David* (1501-4; Galleria dell'Academia, Florencia), pero preparó modelos de tamaño natural para las tumbas de la Capilla de los Médici, en Florencia. A lo largo del siglo XVI, los escultores fueron emancipándose del bloque de piedra y concentrándose en el modelado. Baldinucci (1624-96), en su biografía de Giovanni da Bologna (1524-1608), cuenta cómo Miguel Angel le dijo, cuando era un escultor novicio, que aprendiera a modelar antes de nada. Bologna siguió su consejo y construyó muchos *pensieri* para cada una de sus obras, algunos de los cuales han llegado hasta nuestros días. El uso de modelos aumentó desde el Renacimiento hasta el siglo XIX, en que los escultores centraron su interés cada vez más en expresar sus ideas sobre un medio plástico y dejaron el tallado o el vaciado para sus ayudantes.

Las técnicas de modelado han variado poco desde entonces y los métodos descritos por Vasari son representativos de los que tradicionalmente se han venido aplicando. La cera de modelar (presumiblemente de abejas) se preparaba mezclándola con grasa animal para hacerla más blanda, y se le añadía trementina como elemento adhesivo y betún para darle color y solidez al secarse. Algunas veces se coloreaba la cera con pigmentos como bermellón o minio, que se añadían a la cera fundida. La cera recibía la forma de barras o rollos y se fijaba a un armazón de madera o alambre de hierro. Se puede modelar con herramientas de madera, hierro o hueso. También se hacían pequeños modelos en arcilla, pero sin utilizar armazón alguna, ya que ésta podría hacer que la arcilla se agrietase; y el agua de la arcilla puede, a su vez, hinchar la madera y oxidar el hierro.

Vasari también describió la preparación de modelos de arcilla de tamaño natural con armazones de madera, necesario para soportar el peso de la figura, que se envolvían en estopa o hemo prensados para que se agarrase la arcilla. Para evitar que la arcilla se agrietara, se añadían recortes de tela o crin, así como algo de harina tostada para impedir que se secara demasiado pronto. Se podían realizar vestiduras aplicando a la figura algún tejido bañado en arcilla.



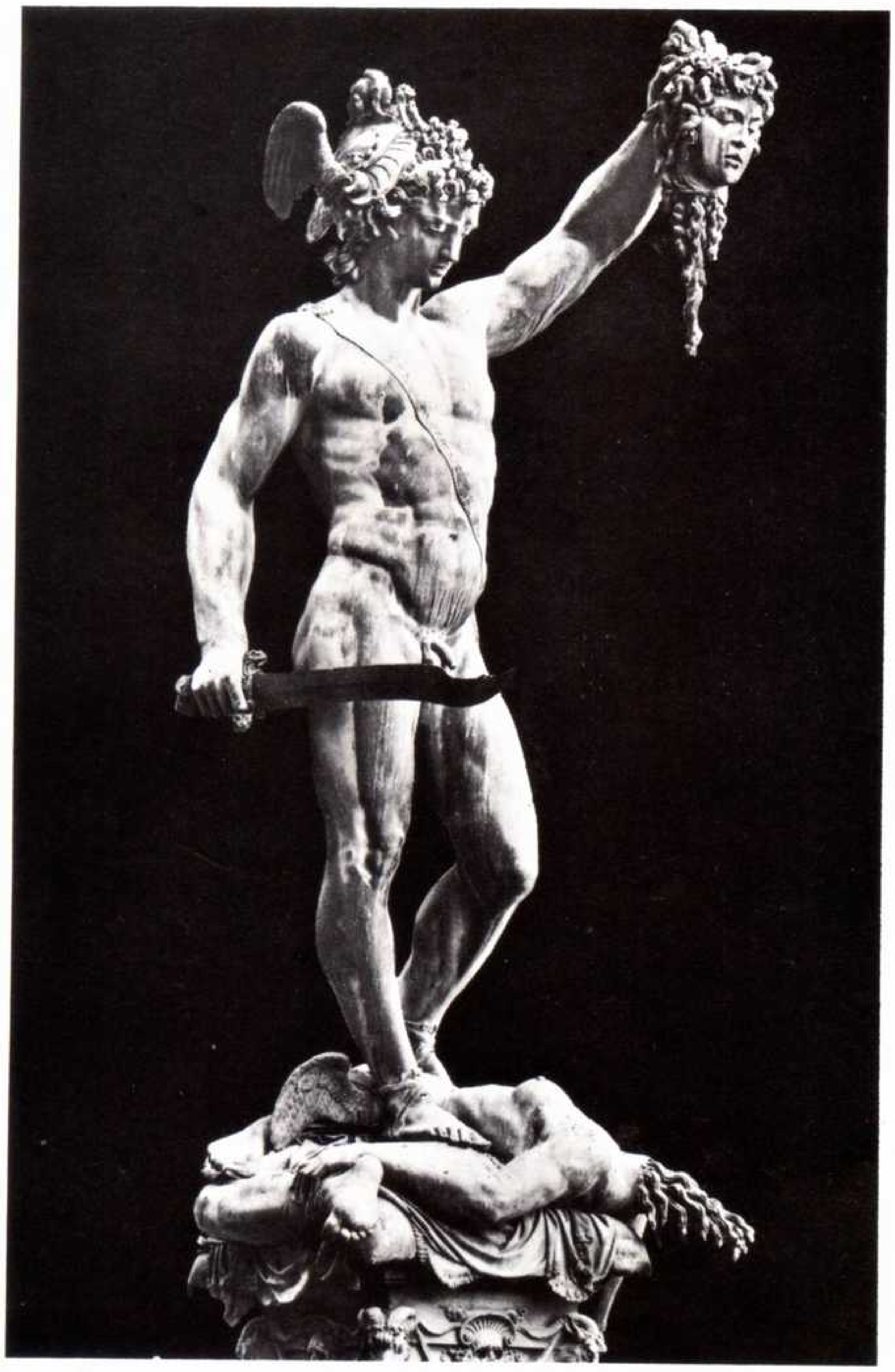
Neptuno, de Giovanni da Bologna; modelo de arcilla sobre armazón de alambre; 48 cm. de altura; Victoria and Albert Museum, Londres. La armazón de alambre sobre la que está distribuida la arcilla puede verse en las muñecas, ya que las manos se han desprendido.



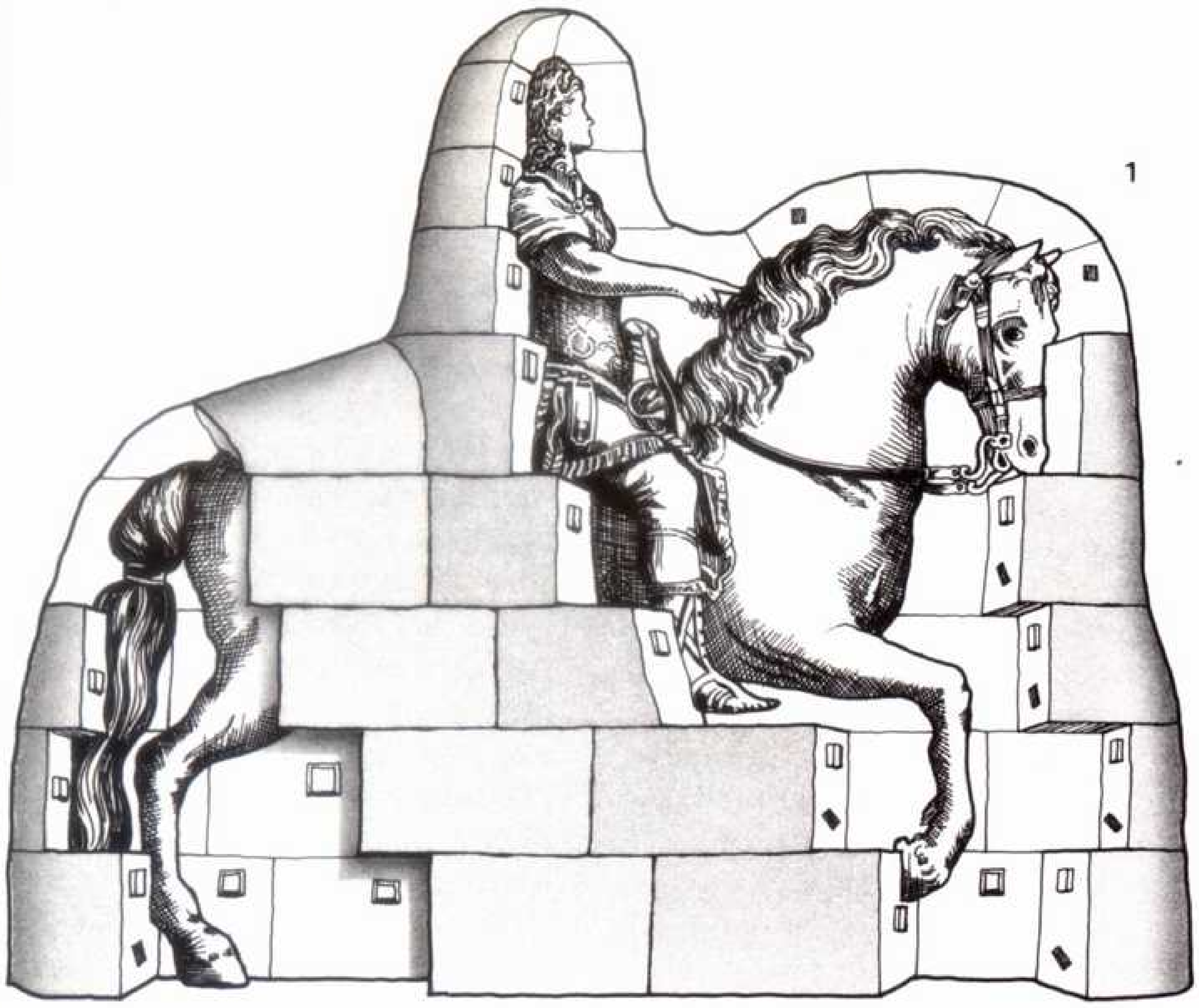
Modelo de un monumento conmemorativo de Niccolò Forteguerri, de Andrea del Verrochio; terracota; 39 cm. de altura; Victoria and Albert Museum. Londres.
Se trata de un modelo preparatorio del cenotafio de mármol del Cardenal Niccolò Forteguerri en la catedral de Pistoia, cerca de Florencia.

Vaciado

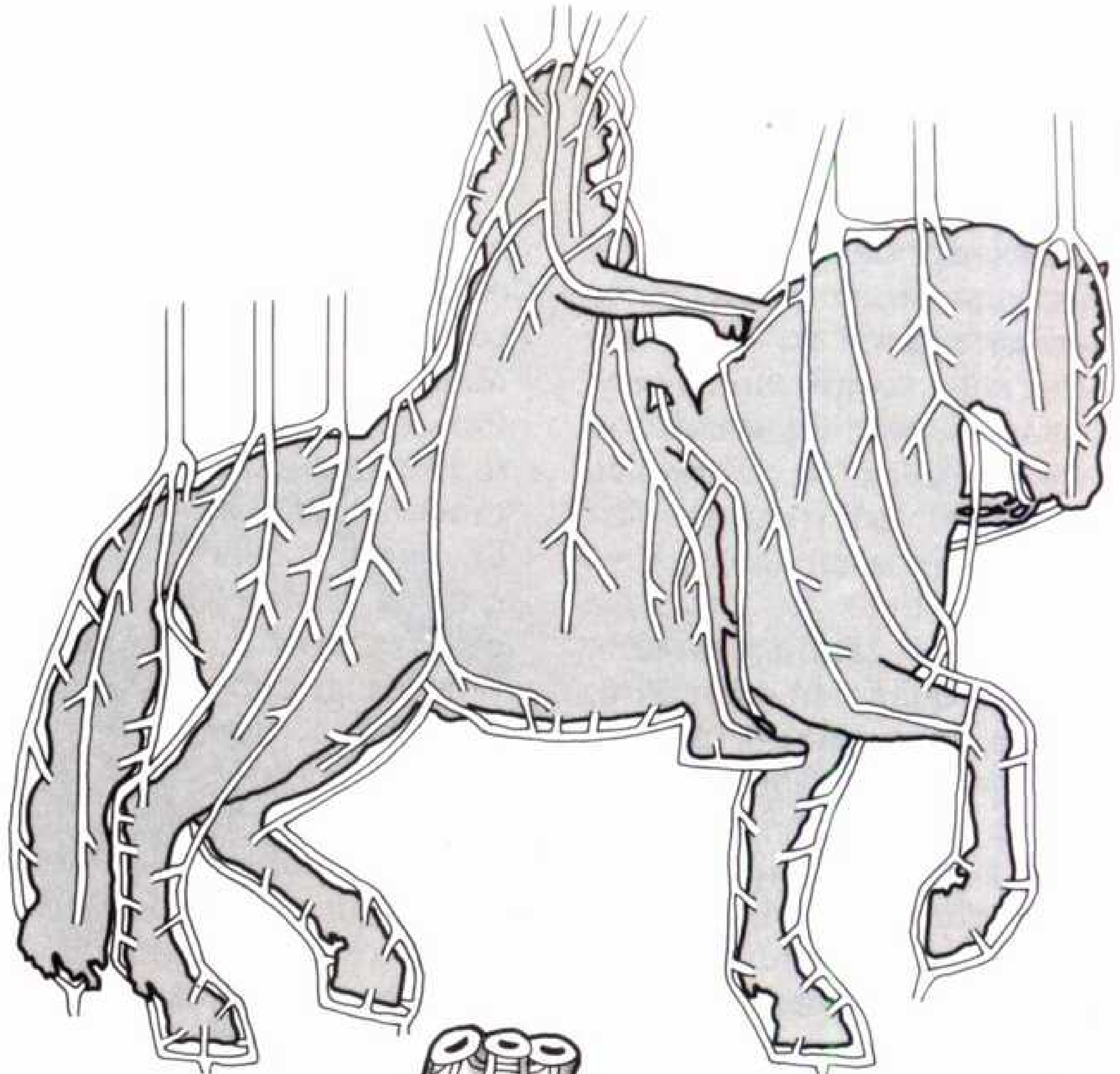
El vaciado es una técnica para reproducir modelos mediante moldes. Muchos materiales, como metales y argamasa, se han utilizado para vaciados, y el bronce ha sido el más popular de todos a lo largo de los siglos.
Las estatuas pequeñas se pueden vaciar en bronce macizo, pero el enorme peso que tendría una estatua grande de bronce, junto con la cantidad de metal que se requeriría para su manufactura, favoreció el desarrollo de sistemas para vaciar en hueco, de modo que la estatua posea una fina capa de metal rodeando un núcleo macizo de algún material incombustible. Esto se consigue vertiendo el metal fundido en un estrecho espacio comprendido entre el mencionado núcleo y un molde sacado, directa o indirectamente, de un modelo; una vez enfriado el metal y solidificado, se saca el molde. El método de *cire perdue,* introducido por los griegos durante el siglo VI a. de C., es el más extendido.
Cellini describe dos procedimientos alternativos que siguen muy de cerca métodos practicados desde la antigüedad clásica y que se han seguido aplicando hasta nuestros días.
El primer método que Cellini utilizó para el vaciado de su *Perseo* (1545-54, Loggia dei Lanzi, Florencia) y su *Ninfa de Fontainebleau* (1543-4, El Louvre, París) consistía en preparar un modelo en arcilla de tamaño ligeramente menor al que se pretendía que tuviera la obra acabada. Después lo cubría con una capa continua de cera que modelaba con todo detalle que exigía el acabado en bronce. Esta capa quedaba cubierta a su vez por otras de arcilla fina para formar un molde de una pieza. Una vez calentado el conjunto, la cera se derretía entre el molde, y el relleno y el espacio que dejaba aquélla se llenaba de metal fundido. Este método tiene el inconveniente de que si algo va mal durante la operación de vaciado, el modelo original se pierde. Para evitar esto se ideó un segundo método, según el cual se prepara un molde por piezas. Se construye un modelo de la estatua al tamaño definitivo y se hacen moldes de secciones de la misma con escayola. Se hacen piezas separadas cuando hay alguna zona socavada, para facilitar el levantamiento del molde por piezas sin dañar el modelo. El molde por piezas se forra de cera y se construye un relleno de algún material refractario como la arcilla, que luego se refuerza con una armazón de hierro. Se saca el molde por piezas y se elabora uno de una sola pieza en torno al relleno y la cera, como se hacía en el método anterior.
En ambos procedimientos es necesario sostener el relleno en posición dentro del molde, de modo que la cera, cuando se funda, no se desvíe. Esto se consigue haciendo la armazón de hierro más grande que la figura para que se extienda hasta dentro del molde, o también colocando unas varillas de cobre que atraviesen el molde y la cera y lleguen al relleno. Estas se pueden recortar a ras de la superficie del metal una vez hecho el vaciado. Hay que hacer orificios de ventilación en el molde para que los gases que se producen delante del metal fundido durante el vaciado puedan salir.
Hay pruebas de que los griegos sólo usaron el primer método. Es como si el oficio de fundidor de bronce se hubiera perdido durante la Edad Oscura y tan sólo hubiera renacido para el arte durante el Renacimiento, cuando Andrea Pisano (1290-1348/9) vació sus puertas de bronce (1330-6) para el Baptisterio de Florencia.
Normalmente, el bronce contiene más o menos un 10 % de estaño y cobre, pero las composiciones halladas en distintas estatuas varían mucho. Los griegos utilizaron diversas variedades de bronce con diferentes proporciones de cobre y estaño, y además añadieron otros metales como, por ejemplo, plomo. Los romanos emplearon cinc más que estaño. Vasari, en el siglo XVI, dice que el metal ideal para estatuas debe tener dos tercios de cobre y un tercio de latón, teniendo éste un cuarto de cinc y tres cuartos de cobre. La composición dependía hasta cierto punto de los materiales disponibles: Cellini describe cómo, en el vaciado de su *Perseo* (1545-54), arrojó todas sus vasijas domésticas de estaño al horno cuando el metal se estaba solidificando. Una vez vaciado, el bronce que sobra se quita, y se pule la superficie con abrasivos.



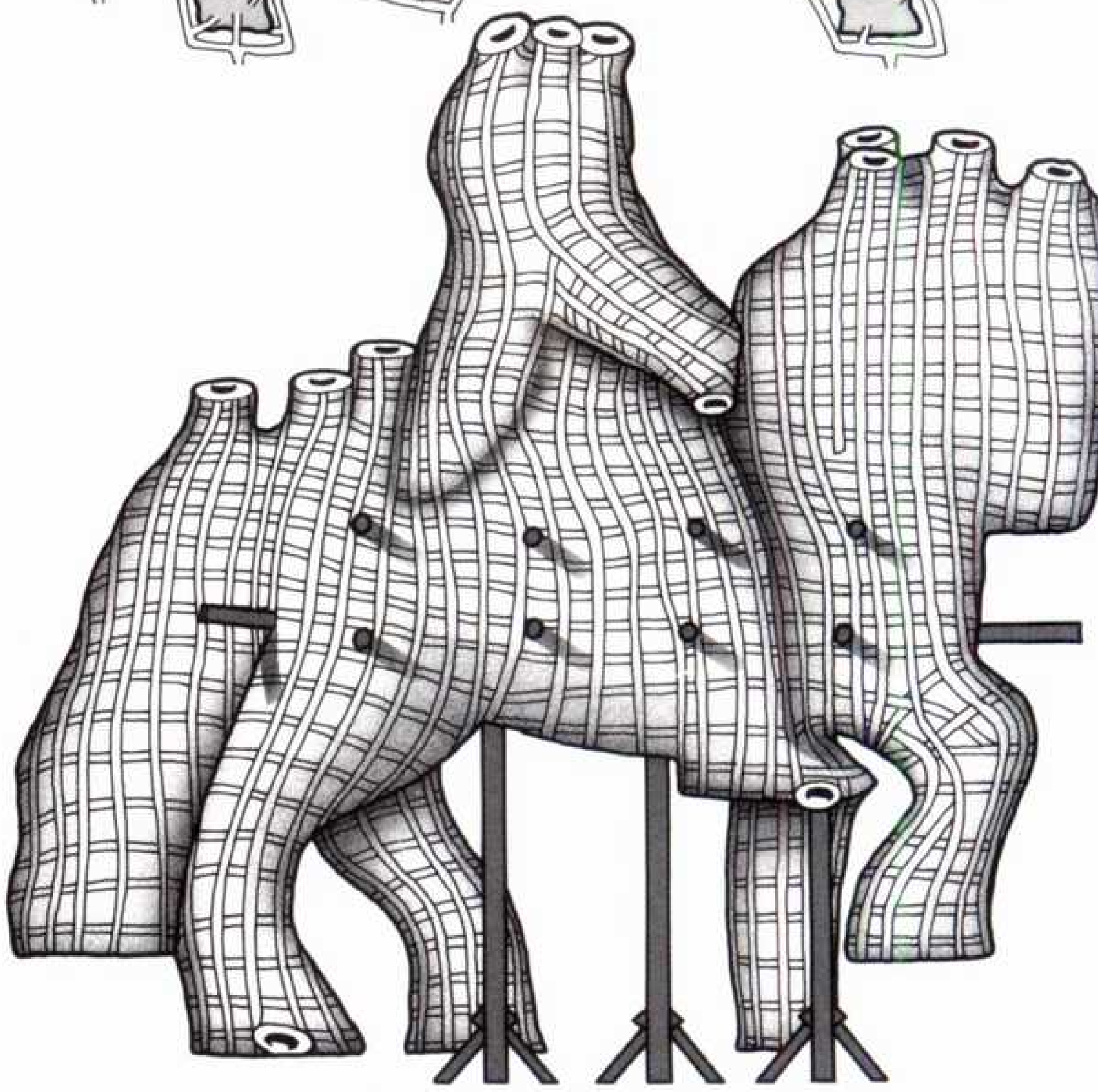
Perseo, de Benvenuto Cellini; altura 3,20 m.; 1545-54; Loggia dei Lanzi, Florencia.
La dramática fundición de esta figura de bronce la describe Cellini con viveza en su *Autobiografía.* Existe un modelo de cera correspondiente a esta obra en el Museo Nacional de Florencia.



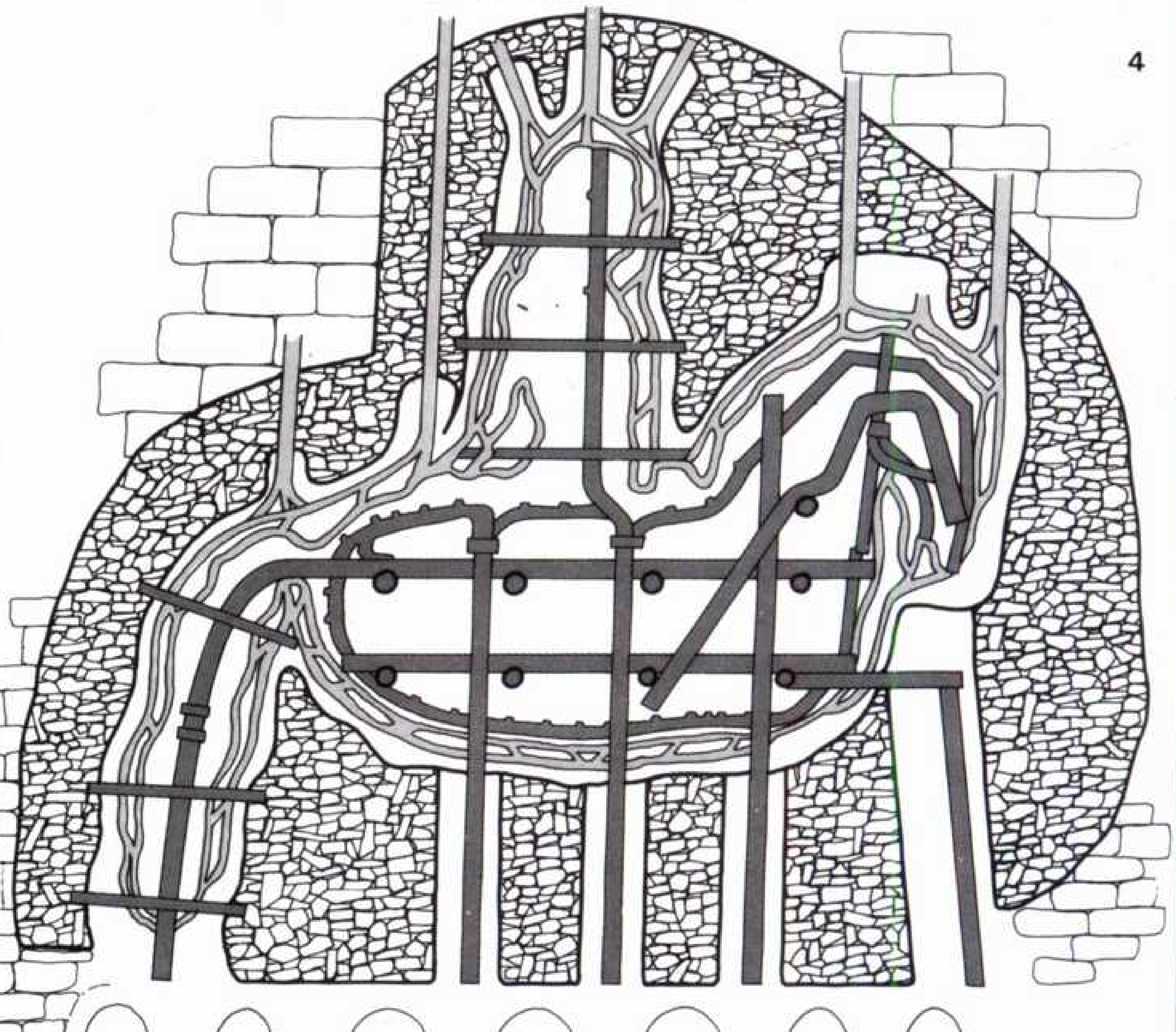
1



2



3

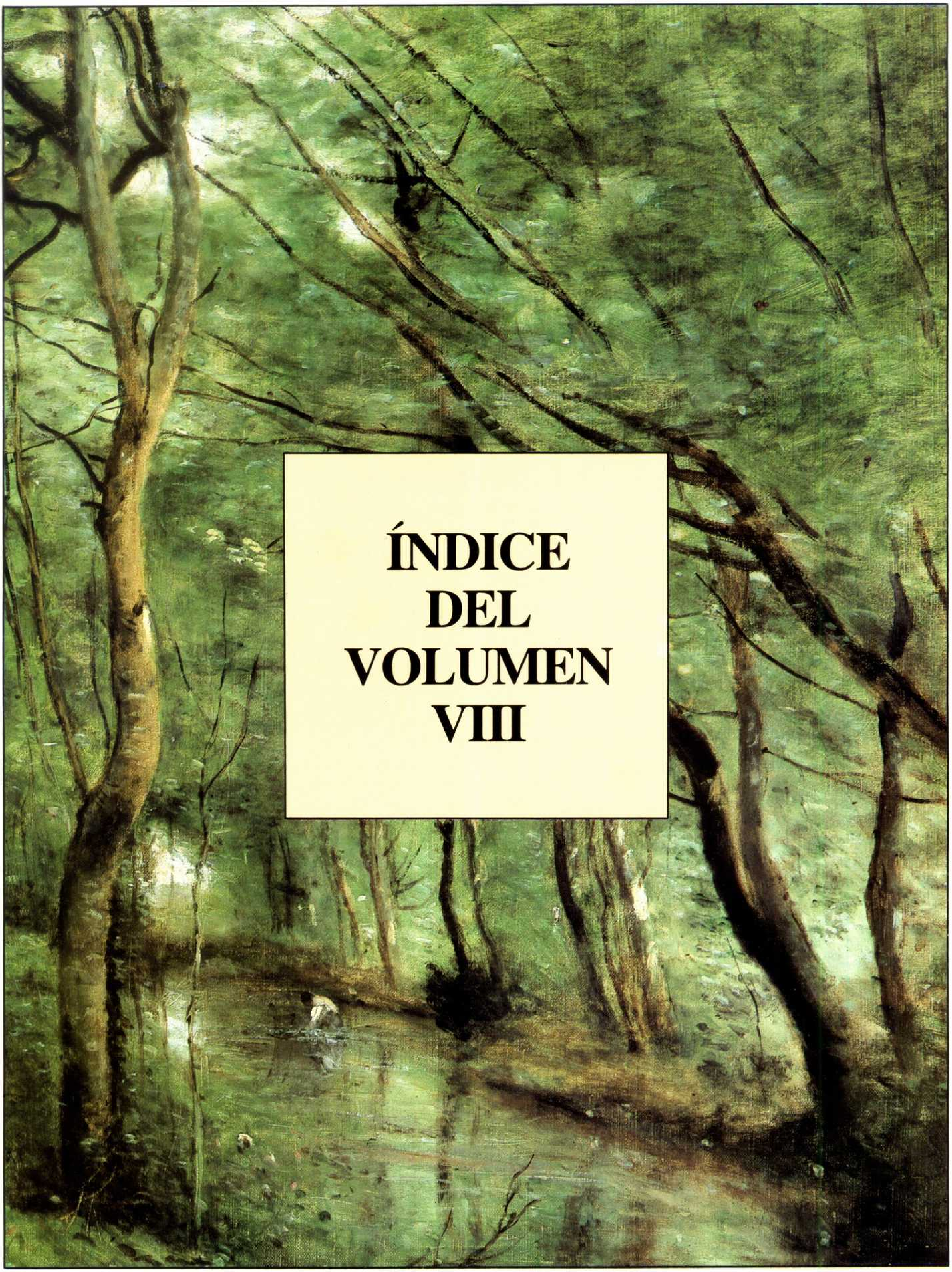


4

Los principios de la operación de vaciado hueco por el sistema de cera perdida son inmutables y sencillos, pero los métodos difieren según se deseen una o más copias. Una de las mayores obras que jamás se vaciaron fue la gran estatua ecuestre de Luis XIV, ejecutada por Girardon (1692) y destinada al centro de la plaza Vendôme de París.
El vaciado hueco requiere un modelo, un molde y un núcleo. El modelo es la obra original del escultor, modelada en arcilla. Se cubre con yeso por partes, para que este molde se pueda levantar por secciones cuando esté duro. En la figura 1 vemos el modelo y las piezas de yeso con que se rodea.
A continuación se construye una armazón de hierro sobre la cual se puede formar el núcleo. Algunas de sus varillas deben tener dimensiones suficientes para sobresalir del núcleo. Este es una tosca imagen del modelo y se construye con capas sucesivas de arcilla (según Vasari, en el siglo XVI se mezclaba con estiércol y crines de caballo). El núcleo es ligeramente más pequeño que la estatua terminada. (En la ilustración 4 puede verse la armazón interna de la estatua de Girardon.)
En la siguiente etapa, las secciones de yeso del molde de piezas se retiran y se cubre cada una, por su interior, con una capa de cera, que adquiere así las características superficiales del modelo original. Cuando las secciones de cera están duras, se retiran de las de yeso y se fijan al núcleo (añadiendo o quitando cera entre ambos para que ajuste perfectamente). Al final queda sobre el núcleo una réplica, en cera, del modelo original. En este punto se pueden hacer retoques de última hora. A continuación se adosan y fijan unos tubos a la cera. Cuando esté fundida, la cera saldrá por estos tubos y a través de ellos entrará el metal fundido durante el vaciado (figura 2). El núcleo encerado y los tubos se cubren después con ceniza mojada y con capas de tierra también mojada, cuidando de que se seque antes de cubrirla con la siguiente. Cuando se han extendido capas suficientes, se recubre el conjunto con una armazón externa de varillas de hierro que se aseguran a las que sobresalen de la armazón interior y que asimismo son de hierro; esta segunda armazón mantiene unidos al conjunto y al núcleo en su posición correcta en relación con el molde exterior de tierra. (El aspecto de todo el bloque en esta etapa se ve en la figura 3.) Seguidamente se calienta el conjunto y la cera se funde y sale por los tubos. Después de recogerla se puede pesar para comprobar si ha salido toda. Finalmente, toda la construcción se introduce en un pozo de fundición.
Cuando está asegurada se le echa bronce fundido por los orificios correspondientes y el metal ocupa el espacio que había correspondido a la cera. El proceso concluye sacando la construcción del pozo; se le quita la armazón exterior, se rompe el molde externo de tierra, se le sierran los hierros y espigas de bronce que sobresalen y se pule el conjunto. La armazón interior y el núcleo quedan dentro de la estatua.



ÍNDICE DEL VOLUMEN VIII



La recogida de las anguilas, det. (Corot). National Gallery of Art, Washington.

ÍNDICE TEMÁTICO

ÍNDICE ILUSTRACIONES

ESTUDIOS ESPECIALES

LOS MEDIOS DEL ARTISTA: TÉCNICAS Y MATERIALES





HISTORIA UNIVERSAL DEL ARTE 8

sarpe